ESPACIOS SONOROS, TECNOPOLÍTICA, Y VIDA COTIDIANA

APROXIMACIONES A UNA ANTROPOLOGÍA SONORA

Andrés Antenbi y Pablo González
Miguel Alonso Cambrón
Jaume Ayats
José Manuel Berenguer
Manuel Delgado
Noel García López
Clara Garí
Daniel López Gómez

Orquestra del Caos
Calle Montalegre 5
E-08001 Barcelona España
Teléfono (+34) 933064128
caos@cccb.org
http://ocaos.cccb.org

"Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana" es una edición de la Orquestra del Caos con motivo del Festival **Zeppelin 2005**
Realizada en colaboración con el Institut Català d'Antropologia.
http://www.icantropologia.org

Orquestra del Caos

Institut Català d'Antropologia

ESPACIOS SONOROS, TECNOPOLÍTICA, Y VIDA COTIDIANA

APROXIMACIONES A UNA ANTROPOLOGÍA SONORA

INDICE

4 **INTRODUCCIÓN**
Clara Gari

6 **PRESENTACIÓN**
Consell de redacció de Quaderns-e de l'ICA

8 **RUIDOS Y SONIDOS: MUNDOS Y GENTES**
José Manuel Berenguer

12 **ALARMAS Y SIRENAS: SONOTOPÍAS DE LA CONMOCIÓN COTIDIANA**
Noel García López

26 **TECNOPOLÍTICA DEL SONIDO: DEL INSTRUMENTO ACÚSTICO A LA ANTROPOTECNIA SONORA**
Daniel López Gómez

38 **SONIDO Y SOCIABILIDAD: CONSISTENCIA BIOACÚSTICA EN ESPACIOS PÚBLICOS**
Miguel Alonso Cambrón

52 **EL GEST DIGNE PER CANTAR TOTS JUNTS A UNA SOLA VEU**
Jaume Ayats

72 **DE LA INTERNACIONAL AL *SOUND SYSTEM*: APROXIMACIÓN AL PAISAJE SONORO DE LAS MANIFESTACIONES**
Andrés Antebi - Pablo González

86 **EL SOPLO EN EL JARDÍN Y EL RUGIDO EN EL BOSQUE**
Manuel Delgado

92 **EL GESTO DIGNO PARA CANTAR TODOS CON UNA SOLA VOZ**
(TRADUCCIÓN AL CASTELLANO)
Jaume Ayats

INTRODUCCIÓN

Clara Gari
Orquestra del Caos

Partout, des codes anaysent , marquent, restreignent, dressent, répriment, canalisent les sons primitifs du langange, du corps, des outils, des objets, des rapports avec les autres et avec soi même.
(Jacques Attali, Bruits)

De niña tenía un disco con un cuento que escuchaba una y otra vez sin cansarme. Un buen día, la paz de los animales del bosque era alterada por un sonido extraño. No era el canto del papagayo, ni el rugir del león, ni el grito estridente del pavo real, ni los vagidos de los ciervos; era un sonido desconocido, deslocalizado e inquietante. Los animales del bosque se ponían nerviosos y en una cumbre celebrada en un claro, proponían soluciones descabelladas. "Que se instale un radar" decía la jirafa "así sabremos, por lo menos de donde viene el sonido". Recuerdo también que el canguro, preocupado, insistía sin saber cómo concluir "yo creo que, yo creo que…". Lo que más asustaba a los animales del bosque no era escuchar aquel sonido, por otra parte nada desagradable. Lo que les inquietaba realmente era "ser escuchados" por él.
"¿Qué ha sido ese ruido?" el sonido oculto es un clásico de los relatos de miedo, del cine de terror. El paso, el aliento, el objeto que cae, la risita ahogada. El sonido oculto acecha, es la prueba que delata a un oyente que no quiere ser descubierto porque se prepara a alguna forma de agresión.
Mucho antes de los tiempos de la electrónica, antes aún de los tiempos de la electricidad, los sonidos se organizaban ya para crear o consolidar una comunidad y para articular el poder entre quien lo detentaba y el grupo. Ya entonces una teoría del poder era impensable sin un discurso sobre la localización del ruido y de su formalización.

Escuchar, censurar, registrar, vigilar, son armas de poder. La tecnología de la escucha, ordenación, almacenamiento y transmisión del ruido son parte esencial de este arsenal: la escucha y su memoria permiten controlar la historia, manipular la cultura de un pueblo, canalizar su violencia y orientar su esperanza. Así es como la tecnología contemporánea en manos del Estado postindustrial transforma las acústicas del control en un gigantesco aparato que emite ruido y a la vez en un gigantesco radar capaz de escucharlo todo.
Todos los sistemas totalitarios han acallado el ruido subversivo; origen de exigencias de autonomía cultural, reivindicación de las diferencias o de la marginalidad. Los primeros sistemas de difusión de la música son utilizados para construir un sistema de escucha y

de vigilancia social. Muzak inaugura en los años 70 un sistema que permite utilizar los canales de difusión musical para difundir órdenes y para controlar al oidor. Desde de Muzak el abanico de los sonidos fabricados para el control de los grupos humanos se despliega y se expande en su particular cosmos inquietante.

El grupo Ciutat Sonora formado por jóvenes investigadores preocupados por el sonido y expertos como Jaume Ayats y Manuel Delgado inició su andadura dentro de un proyecto en colaboración con la Orquestra del Caos, que investigaba los usos del grito humano para generar consenso: unificar el esfuerzo físico en el trabajo, canalizar la emoción en el deporte y en el espectáculo, articular la protesta o amplificar la violencia en la pelea eran algunos de estos usos recogidos en el ahora y el aquí de nuestra sociedad, cada vez más ruidosa.

El trabajo que ahora nos ocupa da una vuelta de tuerca a estas ideas pasando de las estrategias de consenso a las de control y del uso de la voz al de toda clase de instrumentos, muchos de ellos caracterizados por una sofisticada tecnología.

Alarmas, señales de emergencia, tiros disuasivos al aire, músicas ambientales y discursos proferidos desde altavoces ensordecedores son algunos de los dispositivos analizados en este libro. Pero también dispositivos de escucha, grabaciones, registros. Instrumentos que hacen enmudecer la pluralidad de las voces e instrumentos que hacen imposible zafarse a la escucha. Por supuesto, la tecnología no es neutra y en estas páginas se analiza bajo varios aspectos su papel determinante en las estrategias sonoras de control disciplinario.

La conmoción sonora como estrategia de control social y la invasión del espacio público sonoro por alarmas, sirenas y megafonías son contrapuestas a las manifestaciones sonoras y espontáneas como los gritos, abucheos, caceroladas y otras "melodías compartidas" y también con una mirada hacia las relaciones entre el sonido y el ocio.

A la escucha de la ciudad, el grupo Ciutat Sonora y la Orquestra del Caos interrogan el espacio sonoro en todos sus rincones, en todos sus aspectos, en las fracturas de todas sus derivas. Abren, con esta publicación de tema infrecuente, un debate intenso y apasionado que seguramente generará respuestas de todo tipo en los tiempos a venir.

PRESENTACIÓ

En 1957, l'antropòleg nord-americà P. Bohannan assenyalava en el prefaci d'una de les seves obres que havia decidit prescindir d'una gravadora de so perquè, en lloc de recollir amb naturalitat el que ocorria al voltant, a l'atreure l'atenció de la gent interferia en les activitats que es proposava estudiar (la resolució de conflictes), i, molt especialment, perquè havia observat que ell mateix havia començat a seleccionar les dades en funció de les possibilitats d'aquell artefacte. Amb cert pesar, va concloure que les millors eines del treballador de camp seguien sent la intuïció i el quadern de notes.
El temps va passar i amb ell també aquelles reserves sobre els aparells d'enregistrament d'imatge i so, que ara s'utilitzen quotidianament en l'observació de l'espai públic, i els resultats dels quals són, al seu torn, sotmesos a examen. Si no fa gaires anys va irrompre amb força el que es va denominar antropologia visual, en aquesta publicació que realitzem en col·laboració amb l'Orquestra del Caos presentem al lector un nou àmbit d'investigació que, en comptes d'imatges, explora l'expressió sonora dels esdeveniments socials. Ja no es tracta d'evitar interferir, que era el que preocupava els antropòlegs d'antany, sinó de veure la manera com el "paisatge sonor" interfereix en la vida de les persones, establint relacions que es mouen en múltiples direccions.
Potser encara sigui aviat per anomenar "antropologia sonora" aquest apassionant camp d'estudi, especialment quan els nostres col·laboradors procedeixen de diverses disciplines de les ciències socials; no obstant això, totes elles comparteixen amb l'antropologia un tret metodològic comú: els fets culturals són estudiats atenent el context en el qual són produïts. Segur que aquest esforç, que a casa nostra és pioner, obrirà un camí que proporcionarà notables resultats. Desitgem que gaudeixin de la seva lectura.

Consell de redacció de Quaderns-e de l'ICA

PRESENTACIÓN

En 1957 el antropólogo norteamericanoP. Bohannan señalaba en el prefacio de una de sus obras que había decidido prescindir de una grabadora de sonido porque en vez de recoger con naturalidad lo que ocurría alrededor, al atraer la atención de la gente, interfería en las actividades que se proponía estudiar (la resolución de conflictos), y muy especialmente porque había observado que él mismo había empezado a seleccionar los datos en función de las posibilidades de aquél artefacto. Con cierto pesar, concluyó que los mejores instrumentos del trabajador de campo seguían siendo la intuición y el cuaderno de notas.

El tiempo pasó y con él también aquellas reservas sobre los aparatos de grabación de imagen y sonido, que ahora se utilizan cotidianamente en la observación del espacio público; los resultados de los cuales son, a su vez, sometidos a examen. Si no hace muchos años irrumpía con fuerza lo que se denominó antropología visual, en esta publicación que realizamos en colaboración con la Orquestra del Caos presentamos al lector un nuevo ámbito de investigación que en vez de imágenes explora la expresión sonora de los acontecimientos sociales. Ya no se trata de evitar interferir, que era lo que preocupaba a los antropólogos de antaño, sino de ver la manera en que el "paisaje sonoro" interfiere en la vida de las personas, estableciendo relaciones que se mueven en múltiples direcciones.

Quizá sea todavía pronto para llamar "antropología sonora" a este apasionante campo de estudio, especialmente cuando nuestros colaboradores proceden de distintas disciplinas de las ciencias sociales. No obstante todas ellas comparten con la antropología sonora un rasgo metodológico común: los hechos culturales son estudiados atendiendo al contexto en el que se producen. Seguro que este esfuerzo, que en nuestro país es pionero, abrirá un camino que proporcionará notables resultados. Deseamos que disfruten de su lectura.

Consejo de redacción de Quaderns-e del ICA

RUIDOS Y SONIDOS: MUNDOS Y GENTES

José Manuel Berenguer
Orquestra del Caos

Allí estaba otra vez, ese ruido. Aquel ruido frío, cortante, vertical, que ya tanto conocía pero que ahora se le presentaba agudo y doloroso, como si de un día a otro se hubiera desacostumbrado a él
Gabriel García Márquez, La tercera resignación, 1947

Cuando lo que el gesto simboliza del sentimiento son las representaciones concomitantes, ¿bajo qué símbolo se nos comunican las emociones de la voluntad misma, para que las comprendamos? ¿Cuál es aquí la mediación instintiva? Sin lugar a dudas, se trata de la que el sonido lleva a cabo. Sea dicho con mayor rigor: sin ninguna representación concomitante, lo que el sonido simboliza son los diferentes modos de placer y de displacer. La pausa y el tono no son el sonido de la comunicación que no se hace acto, sino sólo deseo reprimido. Cualquier sonido, cualquier gesto, cualquier soplo, pueden ser una plegaria con la misma categoría que la palabra. Todo tiene una significación. El propio silencio es signo: toda ausencia lo es porque se inscribe en alguna presencia. Que algo se silencie y calle implica que cualquier otro algo queda sonando y así se manifiesta al oído.

El sonido es síntoma de muchas cosas; entre ellas, el control social, del que también es agente, ya que lo transmite —y con eficacia. Las alarmas, los teléfonos, las bocinas de los coches, los indicadores sonoros de los bulldozers, ejercen control y violencia acústicos. Pero, entre los sonidos, no sólo ésos: a menudo puede tratarse de un ruido muy intenso o de la música, quizá tenue, incluso, del vecino de al lado filtrándose a través de la pared. También del estrépito constante de una ciudad que puede llegar a impedirnos conciliar el sueño. Los rugidos, aullidos o bramidos son ejemplos de violencia acústica utilizada en la naturaleza cuya finalidad es la exhibición de fuerza que se traduce en intimidación, sometimiento y, finalmente, captura de la presa, si es que no se trata de una estrategia nupcial para la perpetuación. El sonido es arma, daña, pero no siempre el daño es medible en términos físicos. Si bien, en los casos más evidentes, se produce en alguna instancia mecánica de las estructuras perceptivas, mucho más comúnmente es de naturaleza psicológica, más sutil y difícil de medir. Lo que daña, en este caso, no es, pues, la especificidad física de la señal, sino el contenido del que, arbitrariamente relacionado con aquélla —según el viejo casi axioma estructuralista—, tan sólo es vehículo. Así, ese daño sólo tiene lugar en virtud de su condición de identificador icónico.

La llamada mente moderna se caracteriza por una habilidad especial y gran profusión en el manejo y la construcción de símbolos. Desde muy antiguo, los adornos personales actúan como identificador ante los otros elementos de la especie, pertenecientes o no

al mismo grupo. El sonido y la música también cumplen esa función; hecho que justifica por sí sólo que quepa preguntarse si la cuestión ancestral de la relación del uso de símbolos con la creación de afinidades y rechazos no tendrá algo que ver en el origen de los sentimientos estéticos. En contextos urbanos, donde la mezcla de culturas, que no necesariamente su hibridación, es un fenómeno en crecimiento, las muy distintas actitudes culturales respecto de los usos del sonido plantean contradicciones difíciles de resolver. La expresión, la identificación, la significación son necesidades muy arraigadas, de naturaleza cultural, pero difícilmente separables del entramado biológico por el que otros mamíferos marcan el terreno a su paso con medios menos sofisticados. Aunque tales manifestaciones de identidad hubieron de correr parejas con los sentimientos de rechazo y protección correspondientes, no existe constancia de su existencia hasta la aparición de documentos escritos, como mínimo, decenas de miles de años después de que se construyeran las primeras joyas y los primeros instrumentos musicales. Quizá por ello pueda parecer más moderna la aparición del sentimiento de necesidad de protección de los espacios sonoros público y privado; pero eso no es óbice para pensar que tal necesidad no responda, como la otra, a imperativos bio-culturales tan reales y ciertos como los otros.

Sobre esa base bio-cultural se han asentado los medios de comunicación para convertirse en el eje en torno al cual se articula la cultura contemporánea. Son los nuevos vectores que transportan los signos, en forma de imagen, sonido o palabra, texto y, pronto, olores y sabores, calor, escozor, la caricia delicada del aire en la mejilla o el dolor de cualquier agresión. No es nuevo el hecho de que la cultura esté sometida a un vasto y acelerado proceso de mediatización configurado a imagen y semejanza del perfil económico cultural de la sociedad globalizada de nuestros días. Tampoco lo es el contubernio entre medios de comunicación y grandes grupos económicos: la industria cultural nació estigmatizada por la tutela del gran capital. Posteriormente, tomó cuerpo y coherencia aparente en un mercado de ofertas simbólicas sometido a las necesidades, tan caprichosas, de la economía capitalista. La comunicación es elemento decisivo en la conformación de la cultura, justamente porque, como tan sólo percibimos lo que los lenguajes permiten percibir, la realidad no es lo que se percibe. Y los lenguajes son los medios de comunicación; los medios de comunicación, las metáforas, que generan el contenido de las culturas. La cultura se mediatiza a través del proceso comunicativo; por ello, nuestros sistemas de creencias, es decir, los códigos sociales que han pervivido a lo largo de nuestras historias, se transforman profundamente a medida que la tecnología evoluciona. La lucha principal siempre ha tenido lugar en el espacio de la vigilancia recíproca en tiempo real, presente en los comportamientos más cotidianos y rutinarios: nos vigilamos siempre. Con la tecnología se exacerba el control y la vigilancia; pero si la tecnología de control facilita la consolidazión del poder dominante, también permite a todo individuo —y a todo grupo— inventar lugares secretos —y nuevos— donde transgredir, momentáneamente ajenos al alcance del poder.

La aparente predilección de los mecanismos de control por lo visual no es un accidente: una elevación suficiente de la vista no sólo privilegia al observador situándolo fuera de lo que ven los demás, sino que, además, activa uno de los principios elementales de control y dominación constantes en toda la zoología, a saber, la más alta posición del dominante. Por el contrario, el sonido, como rodea y penetra tanto al que lo genera como al que escucha, se adapta mucho menos a las actividades de dominación directa. No hay que pensar por ello que la dominación que ejerce acaso sea menos eficaz. A veces, creemos regular su influencia: como quien se conecta al walkman se aísla en su propio mundo y se separa del entorno, ese dispositivo, de la misma forma que induce a una actitud fuertemente privada y de rechazo por la interaccíón, ha hecho posible un nuevo tipo de relación de los individuos con los lugares y los no-lugares del entorno. Acostumbramos a vivir en territorios sin centro ni geografía en los que abundan los no-lugares. Incluso podemos llegar a vivir el entorno sin sentido alguno, como un caos primordial. El espacio público de la comunidad se disuelve en su propia imagen, su ilusión, deviene una virtualidad más. Pero la sociedad suena, genera formas acústicas cuyas gramáticas y sintaxis constatan y relatan su existencia, sus lógicas y sus dinámicas. El sonido hace las veces de mapa que inconscientemente, o con poca consciencia, interpretamos a fin de saber acerca de las características psicogeográficas del territorio en el que nos encontramos. Por los dispositivos sonoros portátiles, no sólo los walkman, sino diskman, teléfonos móviles, ordenadores de mano, reproductores de mp3, consolas de juego portátiles y una miríada de otros nuevos que se adivinan ya en el horizonte, se nos hace posible observar —y pensar— los lugares en que vivimos desde una perspectiva en que los puntos de vista personales conviven sin lucha con todo lo que nos viene determinado por el mundo. Cada uno articula sus gramáticas personales con su entorno en virtud de la elección de sus unidades sonoras preferidas, de manera que las cosas adquieren nuevos y múltiples significados, pactados y negociados entre los individuos y el mundo, que les es contingente. De esa forma, los sonidos propios se imponen sobre los exteriores, que podrían llegar a incomodar o, peor, ejercer su influencia sobre los individuos más intensamente. No debe parecer extraña la conducta por la que se personaliza para sí el espacio público con sonidos propios. Quién así actúa remeda perfectamente a quienes se relacionan con el entorno por medio de la estrategia del cruce, de la mutación y la recombinación de las estructuras esenciales de sus símbolos. Tan sólo es, pues, humano de mente moderna: cada cual escoge sus sonidos y los asocia con los otros elementos simbólicos de su entorno, atendiendo a las características de los contextos culturales donde ha vivido y se ha formado con anterioridad. A lo largo de ese camino, se eligen unas pocas opciones entre todos los sonidos que nos es dado escuchar. Sólo con ésas elecciones nos identificamos, sólo a ellas les adjudicamos valor estético positivo; y lo hacemos según la secuencia de procesos de interacción social que, tanto desde la perspectiva particular como desde la general, sólo puede tener una apariencia azarosa, más o menos filtrada por la contingencia, pero caótica en último extremo.

ALARMAS Y SIRENAS: SONOTOPÍAS DE LA CONMOCIÓN COTIDIANA

Noel García López
Departament de Psicologia Social
Universitat Autònoma de Barcelona

Vous l'avez peut-être pas vu, mais vous l'avez pas loupé
("Quizá no lo has visto, pero no se te ha escapado)
Jacques Tati (Jour de fête)

Nos despiertan cada mañana, impacientes: nos cuentan que son las siete y que el sueño se paga; suenan en las tiendas por error, o cuando alguien no abona lo que lleva encima: nos piden dinero, nos cuentan a todos que es ilegal; suenan en las calles cuando un coche se siente agraviado o simplemente importunado: nos cuentan de nuevo la propiedad, nos llaman a todos a su protección; suenan en el metro y en el bus ante un título agotado: anuncian abiertamente el despiste, demandan comprar billete; en los aeropuertos y en los edificios públicos dan cuenta de aquello que puede entrar, salir o volar: enuncian la accesibilidad y anuncian sospecha o peligro; en los techos de los cuerpos de seguridad dan cuenta de la denuncia y la persecución del delito: expresan el control, la infracción perseguida; sobre las ambulancias y los coches de bomberos nos cuentan la prisa, nos piden paso, sonorizan la enfermedad y la muerte, nos cuentan, como en algunas camas de quirófano, la última alarma continua.

La presencia de las alarmas en nuestra vida cotidiana es de lo más habitual; suenan en el dormitorio o en la cocina; en la plaza, trabajando o paseando, en los bolsillos como en los aviones suenan alarmas, en forma de pequeños pitidos o atrayendo la atención de toda una calle, como sencilla advertencia o creando estados de excepción. El sonido de una alarma (y el de la sirena, que es un tipo de alarma) se reconoce enseguida y no genera ningún tipo de confusión, pues su forma es siempre la misma: una breve composición sonora (uno o varios sonidos) que se repite incesantemente durante un determinado espacio de tiempo. Se trata, habitualmente, de un fragmento sonoro sin sentido propio que adopta la forma y sentido de alarma precisamente por su continua repetición. Desde el timbre de un despertador a una sirena de evacuación, la variedad de formas que puede adoptar una alarma es infinita, pero su lógica y su función básica es siempre la de *generar un punto de inflexión, enunciar algo y reclamar un movimiento*.

Ante el sonido de una alarma pueden aparecer dudas con relación a su fuente, a sus causas, a su gravedad o conflicto y a sus consecuencias y repercusiones, pero lo que provoca siempre una alarma es la llamada a un espacio de excepción entre dos estados que contiene un sentido y que requiere de algún tipo de movimiento para resolverse, para

superar la inflexión. La alarma cuenta, para ello, con una extraordinaria capacidad de convocatoria. Todo nuestro aprendizaje, nuestra memoria, relatos y gestos han vivido entre sonidos de alarma, y su reclamo compone nuestro imaginario desde que existe el mismo sonido. Además, es prácticamente imposible dejar de prestar atención a una alarma, no sólo por el hecho de ser sonido —el oído no tiene párpados, pero se acostumbra y termina por no escuchar— sino por su misma forma, por su insistencia. Ante el sonido de una alarma sólo caben dos opciones para dejar de escucharla: huir, llegando a un lugar donde no alcance su sonido, o bien cumplir con aquello que reclama, el pequeño gesto o movimiento, la solución.

Por todo ello, por su continua presencia, por su capacidad para ser reconocidas y captar la atención, para orientar y generar movimiento; en definitiva, por su capacidad para conmover (miradas, cuerpos, sentidos, escuchas y gestos), me interesa analizar de qué manera componen las alarmas nuestros espacios sonoros; cómo crean, una y otra vez, las *sonotopías de la conmoción* que forman parte de nuestra vida cotidiana.

Los pliegues del espacio

> *Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse*
> *Georges Perec (1999: 25)*

Podríamos decir que el dormitorio, la sala de cine y el congelador industrial son lugares llenos de cosas. La oficina, la cocina, la buhardilla o la plaza, la calle y el vagón de metro son lugares que se llenan de mesas y tablas, de ventanas y luces y de nosotros mismos. También se llenan de pasos, de bostezos o de vendedores de cuchillos, y esa es la manera que tienen de adquirir *sentido*. Todo espacio está siempre lleno de algo, aunque sólo sea de límites, aunque sólo sea de paredes o fachadas, o fundamentalmente de aire; no hay espacios vacíos de sentido. Puede haber cuartos vacíos, libros en blanco o calles desiertas, pero no hay espacios vacíos. Incluso una hoja, que es un espacio apasionante, y el lugar donde empieza todo espacio, según Perec —"Así comienza el espacio, solamente con palabras, con signos trazados sobre la página blanca" (1999: 31)— incluso una hoja, digo, está llena de ideas, de garabatos o de mente en blanco, y es un espacio lleno de sentidos.

Nos queda muy claro pensar que los espacios se llenan o se vacían de gente y de cosas, porque así lo pensamos y lo contamos. Como cuenta José Luís Pardo, pensar el espacio suele dar como primera respuesta candidata la de "esa-especie-de-nada-donde-está-todo, recipiente neutro que acoge el movimiento de los seres vivos tanto como el reposo de los objetos inertes" (Pardo 1992:19). Sin embargo, el espacio nunca es un recipiente, un metro cuadrado o una mera extensión de posibilidades. Todo espacio es una multi-

plicidad heterogénea de elementos, ya sean materiales, etéreos, semánticos, fungibles o imaginarios, que establecen un vínculo de expresión y comprensión conjunta. Un espacio determinado es un conjunto de cosas y personas, efectivamente, pero también de paredes y ventanas, de saludos y ritmos, de complicidades, sartenes antiadherentes y despertadores, de frases hechas, carraspeos y disculpas. Se hace de miradas sorprendidas, de bicicletas sigilosas y de coches, tanto como de picores e insultos. Es una realidad completa de tramas etéreas, que *adquiere* sentido de todo aquello que (lo) compone y *otorga* sentido a todo aquello que (lo) compone.

Producir o transformar, entonces, un espacio, no es tan sólo asfaltar una esquina, pintarla de salmón, abrir una ventana o instalar un aire acondicionado. Producir (componer) espacio es estar en él, tranquilo como un perezoso o impertinente como una bocina o una bandera, siendo materia inerte o memoria histórica. Hablar acerca de un espacio es producirlo también, porque se hace de la manera que tiene de ser pensado y contado. Un espacio está hecho de todo aquello que lo compone y que le sucede, de una u otra manera, y va curvando sus sentidos, que son etéreos y distraídos, y no paran de moverse. Cuando uno mismo, o una fotografía, una frase o un portazo entran en un espacio, éste curva su sentido. En el mismo momento uno, o la fotografía, la frase o el portazo, también curvan su sentido y de esta manera sus puntas se tocan. La relación con un espacio nunca es unidireccional, sino esférica y envolvente, porosa y contagiosa, de suerte que uno, el portazo y el mismo espacio no saben de repente cuánto tienen de uno, de portazo o del mismo espacio, pues son todo parte de la misma composición y están compuestos de lo mismo.

Se agolpan, se solapan y se curvan, entonces, los sentidos del espacio. Se pliegan, los espacios y con ellos sus sentidos, y de repente son a la vez objeto, sonido, memoria, sentimiento y argumento, y uno quiere llegar y comprenderlos y lo único que puede hacer es hablar acerca de ellos, trazar signos sobre una página en blanco y seguir curvándose en sí mismo(s). "El pliegue implica el volumen y comienza a construir el lugar, claro, pero por multiplicación o multiplicidad, su plegadura acabará llenando el espacio." (Serres 1995: 46).

Podríamos decir, de otra manera y para seguir curvando, que no es que un espacio se llene, se observe, se huela, se palpe o se oiga, sino que un espacio implica/compone una forma de palpar, de ver y oír, de pensar o desplazarse. Un espacio es una forma de ser (en/con) ese espacio. Una forma de andar o de tener prisa, de sudar, besar o compartir copa, una composición conjunta de múltiples sentidos. Leyendo a Bachelard (1965: 172) en su poética: "Yo soy el espacio donde estoy". O dicho con Pardo (1992: 15) nuevamente, me queda más claro: "(…) no es solamente que nosotros ocupemos un espacio (un lugar), sino que el espacio, los espacios, desde el principio y de antemano nos ocupan."

Del sonido y sus sentidos

Hace calor la ventana está abierta
unos niños juegan en el patio
vociferan gritan chillan
me sacan de quicio
entonces salgo y voy a sentarme
en un banco en una plazoleta cercana
aquí estoy por fin tranquilo
y unos niños juegan y chillan a mi alrededor, los querubines.
Raymond Queneau (1967: 33)

De la misma manera que le ocurre al espacio, el sonido también está hecho de tramas heterogéneas, de curvaturas y pliegues, y adopta sentidos que se solapan continuamente. Un sonido cualquiera pasa con extrema facilidad de ruido a música, de deseo a tortura, de anécdota a cultura o, lo que es peor y muy habitual, de rebuzno a manifiesto y de desvergüenza a estructura.

Al sonido uno puede llegar buscando volúmenes, timbres y frecuencias, y se topa con audímetros, gráficos y más de un aburrimiento. Otros buscan decibelios y ruidos, en el sonido, y ciudadanos modelo de sensibilidad cívica. Las escalas, los arpegios o la armonía también están dentro del sonido, y toman a menudo la forma de un esqueleto agradecido. La improvisación y los cuartetos de jazz también forman parte del sonido y toman tantas formas y sentidos como gestos y sorpresas tiene la imaginación. Adentro tiene el sonido también el grito de la vecina, el del placer y el de los rencores acumulados, en desconcertante convivencia. Uno tiene también adentro muchos sonidos, los de los propios miedos y los del apetito, los de las inoportunas voces de la buena conciencia y los de las sonrientes voces del deseo.

Hay sonidos que están hechos de pura memoria y estómago, como ciertas canciones, y sonidos que pasan de saludo a despedida en menos que canta un gallo. El canto del gallo o del ruiseñor están cargados de sueño y de secretos, como el de las sirenas. Y el alboroto nocturno, por ejemplo, pasa de la alegría al insomnio con la misma facilidad que unos lo llaman decibelio o incivismo y otros hipocresía o política especulativa. Los sentidos del sonido se curvan y terminan plegándose. De esta manera, las calles desiertas y los gatos dormidos suenan tanto a rumor y sigilo como a atención latente. Suenan las bodegas y las páginas de los libros; a eco, misterio y paciencia. Las catedrales suenan a himnos, y los ejércitos a salmos, y ambos a respiración contenida. Suenan sin cesar los aeropuertos y las colmenas, a cuerpos en movimiento; las almohadas suenan suave, a cuerpos en reposo y a sueño. Las oficinas suenan a sillas con ruedas, y las sillas con ruedas a oficinas; los comerciales suenan a súplica y oración y mentira, como suenan los púlpitos, a lecciones e insulto. Suenan las cocinas, a tintineos y a apetito, a fuego y agua hirviendo.

Las televisiones suenan a deseos enlatados y esperanzas, como los escaparates y las cajas de Pandora. El propio cuerpo suena; está compuesto de latidos y balbuceos, de llantos, palmadas, pasos y aplausos. Suenan las camas, a gemidos y a ronquidos, a desesperación y a deseo. Suenan las calles y las plazas, a rumores colectivos y bocinas de impaciencia, a saludos y canciones, a vuelos de helicópteros panópticos, a manifiesto y cacerolas, a martilleo y carcajadas.
Hay sonidos con gran densidad de sentidos, como los himnos que, además de pseudo-música, componen filas de cuerpos contenidos, manos y vistas alzadas, culos prietos, voluntades compartidas y disidencias silenciadas. A algunos incluso se les eriza la piel, y faltan palabras. Otros sonidos, en cambio, son sutiles, y componen pequeños espacios sensoriales, como el ronroneo de un gato en el regazo, que está hecho de caricias y reposo, de ojos entreabiertos y de una misteriosa y atávica complicidad.
Pero sigamos con los sentidos del sonido, que son muchos y muy interesantes. El de la bienvenida al mundo, por ejemplo. El sonido y su primer sentido empiezan en el mismo cuerpo, con el oído fetal; en el cuerpo lleno de ruido intrauterino, entre el que se empieza a reconocer lo que será la primera interpelación a la vida, el saludo de la voz de la madre. Sloterdijk lo denomina la primera *comunión audiovocal* del sujeto, su bautismo acústico (2003: 456). La escucha de la voz de la madre es el primer gesto intencional del sujeto, su primer *salir-de-sí*, en el que se inaugura el primer espacio de sentido. Sloterdijk enfatiza el papel de esta esfera sonora prenatal entendiendo que estas primeras resonancias componen el núcleo sensible del sujeto y el espacio en el que se ejercitará su accesibilidad y comprensión del mundo.

Al escuchar consuma el oído la acción originaria del sí mismo: todo posterior yo-puedo, yo-quiero, yo-vengo, enlaza necesariamente con este primer movimiento de vivacidad espontánea. Al escuchar se abre el sujeto en devenir y sale al encuentro de un determinado afinamiento en el que percibe maravillosamente claro lo *suyo*. Por naturaleza, tal escucha sólo puede remitirse a lo que resulta bienvenido. Bienvenidos, en sentido estricto, son para el sujeto en devenir sólo los tonos que le hacen oír, a su vez, que es también bienvenido.
"Por audiciones prenatales, el oído es provisto con un tesoro de prejuicios acústicos (…) que le facilitarán la orientación, y sobre todo la selección, en su trabajo posterior dentro de la olla de ruidos de la realidad." (2003: 453 y 457). Con la bienvenida del sujeto, el sonido inaugura su extraordinaria capacidad para generar espacios de sentido, escenarios y realidades, y deviene así un privilegiado compositor de tramas narrativas. El sonido es el grabado inmediato y continuo de los movimientos del espacio, nos cuenta cosas acerca de sus objetos y sus habitantes, de sus continuidades y acontecimientos. Nos sitúa, creando lejanías y certezas. Cada instante sonoro es una especie de escritura y lectura de lo que sucede, de las características del entorno y de la posición del oyente en el entorno.
Leamos un "lienzo sonoro" que encuentra Chion (1999: 22-23) entre los poemas de

Víctor Hugo y que nos remite a esta capacidad compositiva del sonido en un despliegue de percepciones sonoras que narran al poeta el entorno y sus acontecimientos.

Oigo unas voces. Luces a través de mi párpado.
Una campana dobla en la iglesia de San Pedro.
Gritos de los bañistas. ¡Más cerca!, ¡más lejos!, ¡no, por aquí!,
¡no, por allá! Los pájaros gorjean; Jeanne también.
Georges la llama. Canto de los gallos. Una llana
raspa un tejado. Unos caballos pasan por el callejón.
Chirrido de una guadaña que corta la hierba.
Choques. Rumores. Unos retejadores andan sobre la casa.
Ruidos del puerto. Silbido de las máquinas recalentadas.
Música militar que llega a bocanadas.
Guirigay en el muelle. Voces francesas. *Merci*.
Bonjour. *Adieu*. Sin duda es tarde, pues ya
Se acerca mi petirrojo a cantar justo a mi vera.
Estrépitos de martillos lejanos en una fragua.
El agua chapotea. Se oye el jadeo de un vapor.
Entra una mosca. Aliento inmenso de la mar."[1]

Pero el sonido no sólo describe e informa de lo que sucede, sino que conforma atmósferas de seducción que atrapan al oyente con vínculos hechizantes. Cuenta la Odisea que Ulises, ante el consejo de la maga Circe de precaverse durante su viaje por el mar de la seducción mortal del canto de las sirenas, pidió a sus compañeros de viaje que le amarraran de brazos y pies al mástil de su embarcación para poder oír su canto.

Amigos, es preciso que todos —y no sólo uno o dos- conozcáis las predicciones que me ha hecho Circe, la divina entre las diosas. Así que os las voy a decir para que, después de conocerlas, perezcamos o consigamos escapar evitando la muerte y el destino.
Antes que nada me ordenó que evitáramos a la divinas Sirenas y su florido prado. Ordenó que sólo yo escuchara su voz; mas atadme con dolorosas ligaduras para que permanezca firme allí, junto al mástil: que sujeten a éste las amarras, y si os suplico o doy órdenes de que me desatéis, apretadme todavía con más cuerdas." (Odisea XII, 154-164).

El poder del sonido para hechizar, doblegar voluntades, movilizar cuerpos y almas, seducir corazones o llamar a la vida y a la misma muerte es un tema recurrente en nuestro imaginario literario y mítico, y en nuestra historia arquitectónica y política. Como cuenta muy bien Sloterdijk, "Quizá la historia misma sea una lucha titánica por el oído

1 Poema relativamente poco conocido, el palabras de Chion, que Hugo publicó en *L'art d'être grand-père*.

humano" (2003: 433).
El oído siempre se ha considerado el sentido desprotegido —el oído no tiene párpados— y se ha relacionado con la entrega confiada, ante la que el sujeto y la multitud debe volverse sagaz ejercitando una capacidad de resistencia a la fascinación del hechizo acústico.
El sonido es fugaz, desaparece con facilidad y no puede poseerse (Simmel 1986: 684), además, a diferencia de la vista, caracterizada por su distancia con el objeto y por la razón como instrumento, el oído es colectivo y ha pasado por ser siempre el sentido de las emociones y de la afectividad, y así "tiene la capacidad de crear unidades sociológicas y comunidades mucho más estrechas de impresiones que las que se producen a partir de las sensaciones visuales" (Abad citando a Simmel 1986:686). Serres lo resume muy bien en *Los cinco sentidos*: "Lo audible domina por su capacidad amplia, el poder pertenece a quien posea campana o sirena, a la red de emisores de sonido." (2002: 141).
El poder conmovedor del sonido también tiene que ver con la difusa distancia entre la fuente sonora y la escucha. Sloterdijk apunta que, de hecho, las sirenas no emiten un canto único que fascina a todo oyente. Su canto no es más que el sonido del propio viajero. Las sirenas cantan desde la laringe del oyente, por eso son irresistibles, porque emiten el canto deseado. Es una manera excelente de decir que, de hecho, uno siempre está en el centro de los sonidos y en el mismo instante en que suceden, y que la propia escucha aporta tanto al sonido como la misma fuente. Los límites entre el cuerpo y el sonido son muy a menudo confusos e indiscernibles puesto que todo sonido, al ser oído, parece que en el fondo también se emita dentro de uno mismo, y para cuando uno oyó algo, ese algo ya tomó asiento en los oídos y en todo el cuerpo. "La música se instala en nuestra intimidad y parece fijar allí su domicilio. (…) se adentra en lo más recóndito del alma" (Jankélévitch 2005: 17).
Ante la olla de ruidos de la realidad, entonces, el sujeto debe instaurarse como punto de fuerza de una no-conmoción (Sloterdijk 2003: 433) que ha permitirle discriminar retóricas de musas e himnos de cantos, y evitarle las desgracias sirénicas. El poder conmovedor del sonido también sirve, sin embargo, para conformar vínculos y cohesión. La capacidad de selección acústica que adquiere el sujeto para resistir al hechizo sirénico ha de servirle también para construir espacios de complicidad socioacústica, pues la sociedad está hecha de personas que se escuchan: la sociedad es una inmensa caja social, emisora y receptora (Serres 2002: 143).
Me permito tomar unas líneas prestadas que resumen esta idea y que ponen punto y aparte en este recorrido por los sentidos del sonido.

La lujuriante isla humana está llena de olores y ruidos que podrían definirse (…) como el soundscape característico de un grupo: un paisaje sonoro, una sonosfera que atrae a los suyos como hacia el interior de un globo terráqueo psicoacústico. (…) cada uno de sus miembros está unido con mayor o menor continuidad al cuerpo de sonidos del

grupo a través de un cordón umbilical psicoacústico. Y la pérdida de esa continuidad es semejante a una catástrofe. (…) "corresponderse" mutuamente, en este caso, pertenecer al mismo grupo, en efecto, no significa de entrada más que escucharse juntos —y en eso consiste, hasta el descubrimiento de las culturas de la escritura y de los imperios, el vínculo social por antonomasia (Sloterdijk 1993:30-31).

Sonotopoi: los sonidos del espacio, los espacios del sonido.

"L'espace est envahi, entier, par la rumeur; nous sommes occupés, entiers, de la même rumeur."
("El espacio es invadido, entero, por el rumor; nosotros nos llenamos, enteros, del mismo rumor")
Michel Serres (1982:32)

En muchas ocasiones un sonido llena de tal manera un espacio que pasa que todos los elementos de ese espacio se convierten de repente en ese sonido. Una cama, por ejemplo, hecha de ojos en sueños, de cuerpo en reposo y de pies descalzos, si se llena del sonido de un despertador, se convierte en un espacio-despertador completo, en el que el cuerpo, los ojos, las manos y la misma cama son todo alarma de despertador hasta que cese su estrépito.
También podríamos contarlo al revés: en muchas ocasiones un espacio llena de tal manera un sonido que pasa que todos los elementos de ese sonido se convierten de repente en ese espacio. Un repiqueteo agudo e insistente, por ejemplo, hecho de dos pequeñas campanas que reciban rápidos y constantes golpes mecánicos de un pequeño badajo conectado a un reloj, si se rodea de dormitorio, de una cama y dos cuerpos en reposo amaneciendo, se convierte en un espacio-despertador completo, en el que el sonido se convierte en una alarma para despertarse, los cuerpos son cuerpos oyendo un despertador y despertando y el dormitorio completo es todo espacio-despertador o espacio *que despierta*. Dicho de otra manera aún: en ocasiones, el sonido y el espacio establecen tal relación de mutua expresión (se expresan juntos) y de mutua comprensión (se comprenden juntos) que componen algo que merece un análisis particular y, en mi opinión, incluso un nombre nuevo.
Puede pasar que un himno, el pasillo del metro, un ronquido, un campo de fútbol o la lectura de un manifiesto se conviertan en todo sonido y todo espacio a la vez, curvados en sí mismos y en mutua composición. Son entonces espacios *compuestos de* (que componen) sonido y sonidos *compuestos de* (que componen) espacio. Son sonotopoi, en el sentido literal de la palabra (sonidos/espacio-lugares-): son lo uno y lo otro, indiferenciadamente, y ya no son ni lo uno ni lo otro, sino algo que es diferente a ambos y que tiene un comportamiento propio. Son composiciones sonotópicas, en las que el sonido y el espacio establecen una relación de *enunciación* de sí mismos y crean composiciones que inauguran formas de acontecer de la vida cotidiana.

Entendido que un sonido siempre forma parte de un espacio, y que un espacio es siempre de alguna manera sonoro, el análisis sonotópico puede iniciarse desde cualquier escenario o premisa. Podemos analizar, por ejemplo, qué tipo de composición sonotópica crea tal o cual plaza de noche, la sala de espera de una pensión en verano, una manifestación por los derechos de la música en vivo o el bar de la esquina sin su parroquiano habitual. También podemos preguntarnos qué tipo de composición sonotópica crea el sonido de un disparo al aire en la disuasión de una marcha, el de una rúa de carnaval con sonriente alcalde incluido, o el del lloro de un bebé en la visita guiada de la capilla sixtina.
Pero volvamos al inicio de nuestro texto: ¿qué tipo de composición sonotópica componen las alarmas que oímos cotidianamente?; ¿qué ocurre cuando salta una alarma en las puertas de una tienda, en el techo de un coche de policía o en la fachada de un edificio?; ¿qué tipo de composición sonotópica establecen estas alarmas?
Pensemos, para ejemplificar nuestro análisis, en tres tipos de alarma habituales en nuestros espacios cotidianos:

– Las barreras sonoras en la entrada y salida de distintos recintos (tiendas, edificios, instituciones e instalaciones varias);
– las sirenas en coches de policía, ambulancias y bomberos;
– las alarmas de la propiedad, instaladas en pisos, coches y demás espacios privados.

En primer lugar, y para los tres ejemplos, el sonido de la alarma suele llenar por completo el campo sonoro que ocupa, llamando la atención a toda persona cercana y creando un estado momentáneo de conmoción en el que casi todo el mundo calla, busca con la mirada el centro del sonido y reconoce con más o menos acierto el sentido o motivo de la alarma. Un espacio, un centro, una mirada atenta y un sentido.

1. Primera acción compositiva: la alarma crea un espacio completo de conmoción, con un centro de atracción que orienta la atención de las personas que componen el espacio y ofrece un sentido de su presencia.
El espacio de conmoción en el primer ejemplo es evidente: cuando suena la alarma en la salida de una tienda, o en una puerta de embarque, por ejemplo, todo el mundo susurra, calla y observa por un instante al centro de atracción, que es tanto la persona que en ese momento cruza la barrera y todo lo que lleva consigo (maletas, bulto en los bolsillos, zapatos o abrigos, su rostro, la expresión de sorpresa, vergüenza o indignación) como el guardia de seguridad, el policía o el propietario más cercano (su gesto, de actitud desafiante o igualmente sorprendida). El total de los oyentes, aunque solo sea un instante, concentran su mirada en dichas personas, en ambos rostros y complementos (los bolsillos, la mano echando mano a la maleta, el bolso, el uniforme) y, comprendiendo que se trata de un robo, de un peligro o un error, se preguntan cuál será el motivo concreto que ha desencadenado la alarma, cuál el peligro, la sanción o la imprudencia y, por supuesto,

cuál será el desenlace.
La sirena de un coche de policía, de una ambulancia o de un coche de bomberos también componen un espacio de conmoción: de persecución, de retrovisores inquietos, de impacientes bocinas, pañuelos blancos y bruscos frenazos. El centro de atracción de miradas y escucha en este caso es el mismo coche, la furgoneta o el camión, así como sus colores, sus rótulos identificativos —azul, blanco, rojo; policía, ambulancia, bomberos— y sus sirenas características. Su sentido es la presencia de una urgencia (en forma de delito, enfermedad o incendio) que requiere paso y rapidez, que tiene prisa y no espera.
En tercer lugar, las alarmas de la propiedad también componen un espacio conmocionado cuando estallan. El centro de atracción, aunque suele ser más difícil de reconocer, resulta ser el mismo objeto supuestamente agraviado —un coche, una tienda cerrada o la puerta de un piso—. Toda la calle o el edificio suena a impertinente queja ciega, basada en la mínima posibilidad de pérdida, y a petición pública de auxilio; y los oyentes, curiosos a veces, tratan de identificar los motivos del reclamo y esperan pacientes a que la máquina calle de una vez por todas.
Reconocido el motivo de la alarma, las personas que forman parte de este estado en suspenso se preguntan cuál será el desenlace, y esperan o provocan la reacción, el gesto, el movimiento que finaliza con dicha alarma y el estado de conmoción. Toda alarma es, por definición, un estado de excepción, y suele conllevar siempre una determinada variedad de opciones que permiten que finalice. Un espacio entre paréntesis esperando el gesto que disuelva el punto de inflexión.

2. Segunda acción compositiva: establecido un centro de atracción y su sentido, el poder de la alarma se centra entonces en la reclamación de un movimiento que resuelva el estado de conmoción.
El supuesto infractor y el guardia de seguridad o el propietario del establecimiento deberán resolver la situación creada por la barrera sónica mediante algún tipo de movimiento: el de la huida y la persecución, el de la entrega del ilegítimo objeto y la consiguiente reprimenda o detención o la disculpa por el error de la máquina y la clara ofensa del agraviado. El movimiento que reclaman nuestras sirenas para la resolución del estado de conmoción es totalmente práctico: es la cesión de paso en su camino, el acto de hacerse a un lado y facilitar su rapidez de movimientos. El movimiento que reclama, en cambio, la alarma de las propiedades ofendidas es la huida del supuesto agresor y la rápida denuncia por parte de algún oyente que atraiga a las fuerzas del orden dominante.
A la vez que crea un espacio y un centro con sentido, que orienta la atención y reclama un pequeño gesto, la alarma realiza una serie de acciones más complejas:
– nos recuerda que existe y que funciona (que puede sonar y suena) en un espacio determinado, cuáles son los motivos de su presencia en dicho espacio y qué criterios que hacen que se active, suene y genere de nuevo un estado de conmoción: se actualiza.
– nos sitúa en el centro del discurso que conlleva su presencia —sus premisas y argumen-

tos— y nos interpela a posicionarnos: reproduce un discurso.
– establece, en los espacios que compone, ciertas maneras de expresarse, moverse y observar movimientos, de escuchar y ser escuchado, de mirar y ser observado: establece un *régimen de sonoridad*.

3. Tercera acción compositiva: la alarma supone, cada vez que suena, una efectuación concreta de unos usos del sonido y del espacio por medio de una relación compositiva que: actualiza sus posibilidades, reproduce un discurso determinado y establece un determinado régimen de sonoridad.

Cada vez que acontece una composición sonotópica, ésta renueva y actualiza un determinado uso de sus elementos compositivos. Cuando suena una alarma, ésta actualiza un determinado uso del sonido y del espacio y pone en común una serie heterogénea de elementos: un tipo de tecnología sonora con un mensaje determinado, en un espacio determinado, con un conjunto de personas que oyen, miran y reaccionan de determinada manera. Podríamos decir que cada vez que suena una alarma, ésta compone además un determinado *régimen de sonoridad*,[2] que establece un conjunto de posibilidades de expresión sonora y de escucha, un determinado campo de visibilidad, unas ciertas posibilidades de reacción ante el estado de conmoción y, en definitiva, una relación de poder (Foucault 1998: 206) que actualiza —reproduce— la presencia de un discurso determinado.
Cuando una barrera sonora hace saltar la alarma de una tienda, de una zona de embarque o del edificio de hacienda, está actualizando una posibilidad concreta del uso de la alarma y de dichos espacios y está renovando a la vez su propia existencia. En el caso de la tienda, por ejemplo, actualiza el hecho de que los objetos en venta puedan contener pequeños espías dentro, y en el caso de un aeropuerto o un edificio público, de que cualquier bolsa o bolsillo sea considerado un potencial albergue de armas. También actualiza, en el caso del aeropuerto o del edificio, que, en respuesta a una serie de normas de seguridad, ciertos espacios puedan permitirse instalar máquinas que registren los objetos personales que uno lleva encima, buscando sospechosos fragmentos metálicos. Por otro lado, la presencia de tantas barreras sonoras actualiza el hecho de que, cada vez más, la relación con ciertos espacios esté teñida de sospecha y de que la posible relación delictiva que uno pueda tener con un espacio pueda ser comunicada abiertamente a todo oyente presente. El discurso en el que nos sitúan las barreras sonoras de acceso y salida es, claramente, el de la inseguridad del espacio, la sospecha del otro y la necesaria entrega a la inspección pormenorizada. Esta situación, además, nos obliga a posicionarnos cada

2 Tomando prestado el concepto de "panóptico" desarrollado por Foucault en *Vigilar y castigar*, (1975) podríamos decir que algunas alarmas —sobretodo las barreras sonoras de las tiendas, aeropuertos, edificios y demás— funcionan como un dispositivo sonoro que colabora en la distribución de las miradas y los cuerpos en el espacio de la disciplina panóptica. Las alarmas distribuyen en el espacio un conjunto de potenciales avisadores que orientan la mirada y actualizan la relación de poder que les da sentido.

vez que suena una alarma. Si somos los acusados, mostramos nuestras bolsas con satisfacción o a regañadientes, entre suspiros de paciencia, creyendo exagerado el trámite o con alabanzas y sonrisas por la eficacia del sistema. Como oyentes/observadores ajenos al pitido, nos quedamos quietos y opinamos —¿se estará llevando algo? ¿irá armado? ¿llevará un cinturón de platino?— y no podemos evitar pensar en la posibilidad del delito, sus consecuencias, y el mal trago de sentirse juzgado públicamente, con culpa o sin ella.
En el caso de las sirenas, cada vez que suenan en el capó de un coche de policía, de una ambulancia o de un camión de bomberos, renuevan el hecho de que determinados conflictos (un delito, un incendio, una enfermedad) deban tener una presencia continua en el espacio público y de que estemos continuamente contemplando las tareas de los cuerpos del orden en el cuidado de nuestras propiedades. También actualizan el hecho de que un delito, una enfermedad o un incendio sean acontecimientos que merecen generar estados de excepción compartida, y nos sitúan en el centro del discurso de la inseguridad, de nuevo, pero ahora centrada en otras propiedades: el cuerpo, la salud, el dinero, la casa.
Y hablando de casas, ¿qué ocurre con las alarmas de la propiedad privada? Cada vez que suenan renuevan el eterno pacto, el de la propiedad. Nos recuerdan continuamente que hay gente que tiene, gente que roba y que hay máquinas que no sólo no funcionan, sino que nos quitan el sueño impunemente. Cada vez que una alarma se dispara ante la mínima posibilidad de agresión a la propiedad privada se actualiza el hecho de que el mantenimiento de dicha propiedad merece ocupar todo el espacio posible, sin reparos ni ataduras, ocupando todo espacio ajeno. No es exagerado afirmar que, cada vez que suena la alarma de una tienda, de un coche, del piso del vecino o de la moto anónima, su función principal no es sólo llamar la atención sobre un posible robo, sino hacernos a todos responsables del mantenimiento del principio de la propiedad privada. Toda conversación se interrumpe momentáneamente, las miradas buscan delincuentes, susurran sospechas, amarran sus bolsos o deslizan cerrojos.
Como en el caso de las barreras, ante la escucha de una alarma de la propiedad no podemos dejar de posicionarnos: maldiciendo al inoportuno agresor por su delito o simplemente por romper el silencio; maldiciendo al impertinente propietario por su falta de respeto al querer compartir sus miedos; maldiciendo a la alarma, que de nuevo saltó sin motivo aparente en una nueva cruzada contra el sueño. También nos posicionamos, cuando oímos una alarma, respecto al estado de la mafia organizada o del hurto de poca monta, respecto a la contaminación acústica y sus intocables generadores o respecto a la necesidad de vaciar de alarmas el espacio público, a estas alturas del partido tecnológico.
Y el problema es que no son anecdóticas o excepcionales, sino cada día más habituales y asumidas sin demasiada protesta. Nuestros espacios cotidianos se llenan de impertinentes pitidos que le cuentan a todo oyente que no pagamos el título de trasporte en el metro y el bus, que quizá nos metimos algo en el bolsillo indebidamente o que nuestro

cinturón es sospechoso de terrorismo internacional; la calle se llena de insoportables alarmas que suenan a cualquier hora, en cuanto alguien importuna levemente un coche, una moto o un chalet adosado, que la propiedad es la propiedad, y por todos protegida; la policía dispara sirenas y tiros al aire en cuanto persigue a quién sabe quién, y nos despierta si hace falta, que el miedo y la sospecha duermen sólo sobre una oreja.
En definitiva, lo que propongo en este texto es una determinada lectura —una escucha distinta— de las alarmas que se instalan en nuestros espacios cotidianos. Una escucha que nos permita reflexionar acerca de la capacidad de la alarma para crear espacios de sentido, actualizar discursos y establecer regímenes de sonoridad que nos conmocionan a diario. Propongo una escucha crítica y no conmovida de las alarmas, entendiendo que no tienen tan sólo la función de ahuyentar infractores, pedir paso entre el tráfico o avisar al guardia de seguridad de la presencia de un arma o un objeto robado. Cada vez que suena una sirena, una barrera sonora o una alarma cualquiera, ésta crea una composición sonotópica que reproduce los discursos del peligro, la inseguridad y el desasosiego de la vida urbana *sonorizando* y visibilizando la infracción a la norma y llenando de denuncia pública, de miradas y sospecha nuestros movimientos cotidianos.

Bibliografía

ABAD, B. (2003) *Tecnoperceptivas de la sonoridad electrónica en la cibercultura*, Barcelona: FUOC.
BACHELARD, G. (1965) *La poética del espacio,* Madrid: FCE.
CASTRO, L. (1997) *La risa del espacio*, Madrid: Tecnos.
CHION, M. (1999) *El sonido. Música, cine, literatura…,* Barcelona: Paidós.
CERTEAU, M. de (2000) *La invención de lo cotidiano. 1: Artes de Hacer,* Guadalajara: Universidad Iberoamericana.
DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (2002) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
FOUCAULT, M. (1988) *Vigilar y castigar*, Madrid: Siglo XXI.
JANKÉLÉVITCH, V. (2005) *La música y lo inefable,* Barcelona: Alpha Decay.
PARDO, J. (1992) *Los límites de la exterioridad*, Valencia: Pre-textos.
PEREC, G. (1999) *Especies de espacios*, Barcelona: Montesinos.
QUENEAU, R. (1967) *Courir les rues*, Paris: Gallimard.
SERRES, M. (1995) *Atlas*, Madrid: Cátedra.
SERRES, M. (2002) *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo,* Madrid: Taurus.
SERRES, M. (1982) *Genèse*, Paris: Grasset et Fasquelle.
SIMMEL, G. (1986) *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización,* Madrid: Alianza.

SLOTERDIJK, P. 2002. *En el mismo barco*, Madrid: Siruela.
— 2003. *Esferas I*, Madrid: Siruela..

TECNOPOLÍTICA DEL SONIDO: DEL INSTRUMENTO ACÚSTICO A LA ANTROPOTECNIA SONORA

Daniel López Gómez
Departamento de Psicología Social
Universitat Autònoma de Barcelona

Quizá la historia misma sea una lucha titánica por el oído humano; en él pelean las voces próximas con las que vienen de lejos por el acceso privilegiado a conmover, a hacerse oír, las voces de los antepasados con las de los vivos, las voces de los gobernantes con las de los contrapoderosos.
Sloterdijk (1998: 433)

La disputa por el oído

Esta sentencia define perfectamente lo sucedido durante las manifestaciones del primero de mayo del 2005 en Barcelona. Desde hace ya algunos años, una manifestación paralela a la que organizan los grandes sindicatos de trabajadores, el MayDay ha transformado la naturaleza de dicho acontecimiento. En primer lugar, ha supuesto la emergencia de una nueva tonalidad política. No sólo estamos ante una reivindicación de los trabajadores y trabajadoras organizados ante el Estado sino ante un medio que busca aglutinar luchas locales y heterogéneas (estudiantes, precarias/os, inmigrantes, etc.) para ampliar, abrir y extender la movilización a otras esferas y alcanzar una dimensión global. Y, por otro lado, este cambio político ha venido acompañado de un cambio, quizás más importante, en la tonalidad sonora del evento. Los y las manifestantes ya no disponen sólo de sus gargantas para lanzar consignas, o de altavoces para extenderlas y dirigirlas, ahora encontramos otros paisajes sonoros: *batucadas* reivindicativas, bandas de música en directo y *soundsystem*s móviles que buscan incrementar la repercusión y fuerza de la manifestación a través del placer de la fiesta colectiva. Pues bien, estos cambios suscitaron una importante polémica. El objeto de la discordia, y no es casual, fue precisamente el cambio en la tonalidad sonora. Tras la celebración del MayDay, en la web www.indymedia.org aparecieron numerosos mensajes quejándose de la música de la manifestación porque imposibilitaba escuchar las proclamas y consignas. La discusión derivó en una oposición entre dos formas contrarias de manifestarse: por un lado, la manifestación-con-mensaje, donde los manifestantes, arengados por los altavoces de los organizadores, gritaban consignas, cantos y escuchaban manifiestos; y por otro lado, una manifestación con mucha música y fiesta, donde la gente se sumaba a la movilización pero donde parecía imposible cualquier tipo de acción organizada unitaria. Unos decían: "el mayday ha sido un fracaso, parecía una discoteca, los que queríamos luchar por la libertad de los

detenidos de la CNT, o bien se nos ha negado el derecho a hablar o bien los pastilleros de la mayday tenían la música a tope", "las personas que había en la plaza Universitat no han decidido nada, simplemente porque cuando se decía por megafonía que había detenidos ya se había decidido que la *mani* tiraba hacia delante sin responder de un modo especial, además el mensaje ha sido ininteligible para los que estábamos detrás del camión de la música *techno* porque no han bajado la música mientras se decía esto". Otros, en cambio, sostenían que el uso de estas tecnologías sonoras implicaba una forma diferente de hacer política igual de respetable: "Creo que la radicalidad se puede expresar de muchas maneras y la apuesta del mayday de crear una asamblea realmente abierta, de romper con las formas de representación identitarias y grupales, de experimentar con otros códigos gráficos y otros lenguajes es una apuesta interesante. El intento de evitar que gente que a lo mejor no iría nunca a una *mani* "sobrerepresentada" por códigos que a veces son autoreferenciales e internos a la gente que ya se moviliza se pueda barrer con una simple acusación de *teletubbismo*"[3]. En un caso, una acción reflexiva, con discurso y finalidad clara; y en el otro, una acción emotiva que persigue ampliar la movilización.

Evidentemente, son imágenes que se emplean retóricamente en un contexto de discusión altamente polarizada. Sin embargo, es interesante atender a lo que paradójicamente aparece desapercibido y es más evidente: el propio sonido. El sonido no es sólo el medio de expresión de significados sino también un modo de producir afectos, y por tanto, de dar forma a los sujetos tanto colectivos como individuales. Es decir, lo que acaba siempre olvidado en la discusión, aunque en la práctica es lo que lleva al enfado, es la dimensión técnica y pragmática del sonido. El problema es sencillamente que lo que se escuchaba o dejaba de escucharse en cada momento. Aunque aparece como algo dado por descontado, la capacidad de afectar del sonido es la que permite que los mensajes, a pesar de mostrarse como ideas con una existencia inmaculada, tengan un efecto movilizador. Y eso es lo importante en este contexto. En ambos casos, tanto en la repetición de consignas como en la música del *soundsystem*, estamos ante una lucha por el oído, una lucha por afectar, aunque sea de modos diferentes y con fines diferentes.
De hecho, esta lucha es una constante a lo largo de la historia. El emperador romano Nerón, por ejemplo, cuando en uno de sus viajes a Nápoles se topó con el órgano hidráulico que inventó Ctesibé de Alejandría, lo primero que imaginó fue que con sólo tocarlo sus enemigos se convertirían a su causa. A través de este nueva tecnología sonora, Nerón podía transformarlos en soldados que obedecieran sus ordenes. Algo que, como explica Virilio (1980), no es ninguna exageración. El desarrollo mismo de la música sinfónica muestra de qué modo el director de orquesta ha alcanzado el privilegiado rango de conductor único, cuando no sólo controla a su compañía sino también el cuerpo de sus oyentes, a los que inmoviliza en sus butacas y trata de desproveer de cualquier capacidad de generar ruido. ¿Qué son los aplausos, susurros y toses que se escuchan al finalizar una

3 http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/174861/index.php

pieza sino la recuperación de esta capacidad por parte del cuerpo? Es impensable, por tanto, un poder sin medios para hacerse oír. Las transformaciones del poder han ido acompañadas siempre de transformaciones en las tecnologías sonoras.

De hecho, los griegos ya eran conscientes del poder de la palabra antes como voz que como idea. Por este motivo, su organización era ya una tecnología política, una forma de gobernar la polis. La democracia participativa se asentaba sobre un espacio plano y polifónico, el ágora, donde los ciudadanos se movían erráticamente de grupo en grupo discutiendo temas diversos; la democracia administrativa, en cambio, se ejercía en el teatro, espacio que garantizaba la gobernabilidad, al asegurar que mientras uno hablaba los demás restaban de cara, sentados y a la escucha. Tal y como explica Sennet en *Carne y Piedra* (1994): "En las actividades simultáneas y cambiantes del ágora, el parloteo de las voces dispersaba fácilmente las palabras y la masa de cuerpos en movimiento sólo experimentaba fragmentos de significado continuado. En el teatro, la voz individual se constituía en una obra de arte mediante las técnicas de la retórica. Los espacios en los que la gente escuchaba se encontraban tan organizados que los espectadores a menudo se convertían en víctimas de la retórica, paralizados y deshonrados por su flujo" (Sennet 1994: 56). Así pues, encontramos ya en la polis griega algo que resuena en la polémica del MayDay. La cuestión no es la disyuntiva entre altavoz, como defensa de la ideas razonadas y compartidas, y el *soundsystem*, como generador de impulsos estéticos y comunitarios, sino entre diferentes tecnologías sonoras ligadas a formas políticas diferentes.

La pregunta que quiero plantear y abordar en este texto es precisamente la que concierne a esta relación. ¿En qué sentido podemos calificar a las tecnologías sonoras como tecnologías políticas? Ahora bien, mi objetivo no es ofrecer una respuesta cerrada sino una serie de conceptos o herramientas con las que hacer inteligible esta relación de un modo diferente al que habitualmente encontramos en los estudios sobre las tecnologías sonoras. Trataremos de mostrar que las tecnologías sonoras no pueden ser pensadas como instrumentos, es decir como medios que persiguen fines políticos, sino como formas de hacer política.

La tecnología como instrumento

Pensemos por un momento qué entendemos por tecnología. La primera imagen que nos viene a la cabeza es la de un artefacto que realiza determinadas funciones (una calculadora nos permite realizar rápidamente numerosas operaciones matemáticas, un microondas calentar los alimentos, etc.). La segunda imagen es más abstracta. Se refiere a la aplicación práctica de un determinado saber experto. Cuando decimos que los avances en el conocimiento del genoma humano permitirán desarrollar medicamentos para enfermedades que no tienen remedio, estamos empleando esta segunda acepción de tecnología. Por último, definimos también a la tecnología como una actividad hu-

mana: son las personas las que crean medios tecnológicos para poder vivir mejor. Ahora bien, estas tres imágenes, a pesar de sus diferencias, remiten a un mismo concepto. La tecnología es un *instrumentum,* un medio con el que alcanzar unos fines.

Esta forma de entender la tecnología aparentemente tan evidente tiene importantes repercusiones para lo que aquí queremos plantear. En primer lugar, hace inútil cualquier reflexión entorno a la tecnología. Dado que ésta se define por ser la realización de unos fines concretos el único juicio que podemos hacer sobre ella es eminentemente técnico. Nos preguntaremos únicamente por su eficacia: hasta qué punto cumple con su cometido. Y, en segundo lugar, y como consecuencia de ello, sólo podremos entender la política como algo exterior a la tecnología, algo que tiene que ver únicamente con los fines que elabora el ser humano y que dan sentido a su forma de vida. La tecnología *de suyo* no tiene nada de político. Son las tradiciones, discursos, relaciones de producción, y otros elementos del contexto social lo que da a la tecnología su carácter político.

Tal y como explica Langdon Winner, "una vez que uno ha hecho el trabajo detectivesco necesario para descubrir los orígenes sociales (la mano de los poderosos tras un determinado ejemplo de cambio tecnológico) ya habría explicado todo lo que es importante y merece explicarse. Esta conclusión proporciona comodidad a los científicos sociales: da validez a lo que habían sospechado desde siempre, a saber, que no hay nada distintivo en el estudio de la tecnología. Por consiguiente, pueden volver otra vez a sus modelos tradicionales de poder social (modelos sobre la política de los colectivos sociales, políticas burocráticas, modelos marxistas de lucha de clases y otros por el estilo) y tener todo lo que necesitan." (Winner 1986: 36).

No es de extrañar, por consiguiente, que esta concepción antropocéntrica e instrumental sea compartida por paradigmas aparentemente opuestos como la Teoría Crítica y el Funcionalismo.[4] En el estudio, por ejemplo de tecnologías eminentemente sonoras como la radio, la música, el cine o la televisión el interés político del primer enfoque acostumbra a dejar de lado las tecnologías concretas en favor de las relaciones de dominación que éstas expresan (la cultura convertida en mercancía, la dominación simbólica, etc.). La política se encuentra ahí y no en el funcionamiento tecnológico. El funcionalismo, por otro lado, complementa el razonamiento de la teoría crítica. Dado que el interés de este paradigma es antes técnico que político, lo importante es la función que desempeña la tecnología, es decir, no cuáles son los fines que persigue sino el modo en el que se alcanzan. En el caso del comunicador que utiliza el altavoz para lanzar una consigna en una manifestación se analizaría cuales deben ser sus características, las del mensaje, el medio y el auditorio para que exista una respuesta adecuada a sus intenciones, habitualmente que la gente se sienta identificada y repita la consigna.

Por lo tanto, la concepción de la tecnología como *instrumentum* tiene dos importantes

4 A propósito de esta misma manera de entender la tecnología Règis Debray afirma: "América" [el Funcionalismo] piensa la ruta (o el cable), y "Europa" [la Teoría Crítica] el misionero (o el mensaje). Nuestra orden del día sería de tipo euroamericano: volver a poner al peregrino en el asfalto." (Debray, 1997: 45)

consecuencias para lo que aquí nos interesa: en primer lugar, como acabamos de ver, impide cualquier reflexión política que trate ir más allá de una valoración de las finalidades sociales y humanas que la orientan; y en segundo lugar, y como consecuencia de ello, define la política de un modo forzosamente humanista. El caso más paradigmático es el de Lewis Munford. En el *Mito de la Máquina* (1969) este historiador afirma que no sólo existen tecnologías con política sino que, además, podemos diferenciar claramente entre tecnologías democráticas y tecnología tiránicas. Las primeras, que denominó politécnicas, son aquellas que están "ampliamente orientadas hacia la vida, no centrada en el trabajo o en el poder" (Mumford 1969: 9), es decir, permiten desarrollar la heterogeneidad de potencialidades humanas porque permiten un uso diverso y democrático. Por el contrario, las segundas, denominadas monotécnicas, "se basan en la inteligencia científica y la producción cuantificada, se dirige principalmente hacia la expansión económica, plenitud material y superioridad militar" (Mumford 1969: 9), es decir, a la dominación antes que a la libertad. Por lo tanto, para Munford, tanto si hablamos de tecnologías democráticas o tiránicas, no sólo la valoración política de la tecnología tiene que ver con las finalidades que persigue, sino que la política misma es definida por el grado de desarrollo y libertad que le permite al ser humano. De algún modo, teniendo en cuenta esta concepción, "parecería que para ser morales y humanos debemos apartarnos de la instrumentalidad y reafirmar la soberanía de los fines; es decir, deberíamos devolver al monstruo de la técnica a la caja de donde salió" (Latour 2002: 247).
Pues bien, lo que vamos a hacer aquí es mostrar cómo una noción de tecnología diferente a la de instrumento no sólo dota a los medios de politicidad sino que transforma la misma idea de política.

El arte de la curvatura

El antropólogo de la tecnología Bruno Latour ha propuesto una definición que nos puede ser útil. Según él, la tecnología debe ser entendida antes como adjetivo que como sustantivo. No existe una región ontológica que podamos calificar de tecnología y que sea exterior a otras, como la científica, la artística, la religiosa, etc. La tecnología no es un objeto sino un modo de relacionarse que Latour califica como pliegue. "La tecnología es el arte de la curvatura" (Latour 2002: 251). Pongamos el ejemplo del *soundsystem* para ilustrarlo. Entenderlo como instrumento significa que se reduce a la función para la que ha sido diseñado: mezclar y transmitir música a muchos decibelios. Esto es, se define por la finalidad que cumple. Ahora bien, ¿es simplemento esto el *soundsystem*? Entendiéndolo en el sentido latouriano, como operador que pliega o como arte de la curvatura, su definición es más compleja. El *soundsystem* es el resultado de aunar sobre sí agentes ontológicamente diferentes: manifestantes, paseantes, técnicos de sonido, cables, altavoces, ordenadores, sintetizadores, discos, formas de vestir, etc. De hecho, si el *soundsystem*

permite mezclar y transmitir música a gran volumen es porque en él se inventan caminos insospechados para que todos esos elementos estén articulados. El *soundsystem* es, de hecho, el pliegue mismo que los pone en relación y los define. Así pues, es ese trabajo de plegar y aunar elementos heterogéneos —tiempos, espacios y agentes ontológicamente diversos— lo que define a la tecnología. De hecho, esa es la idea que se recoge en el sentido que daban los griegos a la tecnología, la *metis*: lo que nos permite alcanzar los fines no es la línea recta sino el trabajo de curvatura, es decir la creación de relaciones imprevistas e insospechadas entre elementos diferentes. Dédalo es padre de la ingeniería por su ingenio, es decir, por su capacidad para inventar este tipo de relaciones extrañas. Por esta razón, en griego, un *daedalion* es definido como algo curvado, una desviación de la línea recta, ingenioso pero falso, bello y artificial (Latour 1999). El *soundsystem* nos parece simplemente como un objeto funcional, un instrumento, porque esa relación *daedalica* ha quedado invisibilizada — cajanegrizada, dirán los antropólogos de la tecnología—. Sin embargo, se trata de un efecto de habituación. Como dice Latour: "Si no alcanzamos a reconocer en qué medida la utilización de una tecnología, aunque sea simple, ha sido desplazada, traducida, modificada, o la intención inicial transformada, es simplemente porque hemos cambiado la finalidad al cambiar los medios (…) Si quieres mantener tus intenciones firmes, tus planes inflexibles, tus programas de acción rígidos, entonces que no pasen por ninguna forma de vida tecnológica. El rodeo los traducirá, traicionará tus deseos más imperiosos" (Latour 2002: 252). De hecho, la diferencia que establece Latour (1999, 2002) entre entender la tecnología como intermediaria y mediadora es precisamente ésta. En el primer caso, la tecnología es un instrumento que no añade nada a la realidad más allá de los fines prefijados que debe realizar; en el segundo caso, la tecnología como mediadora, como arte de la curvatura, es poética porque traza nuevas relaciones entre elementos diversos y de ese modo añade realidad. En el *soundsystem*, como en el altavoz u otras tecnologías acústicas no estamos ante instrumentos que persiguen fines diferentes —seducir a través del ritmo, convencer a través de la palabra— sino que estamos ante pliegues y articulaciones singulares entre elementos heterogéneos —simbólicos, materiales, sociales— que producen dichos efectos. La tecnología, desde este punto de vista, como afirmaba Heidegger en *La pregunta por la técnica* (1954), es un modo de desvelamiento. Es decir, un forma de traer algo a la realidad. Ahora bien, no es el sujeto el que crea y utiliza la tecnología con tal fin. Eso sería caer otra vez en la vieja idea del instrumento. Es en la conjunción misma entre diferentes elementos, en el pliegue, donde se de la poiesis, la creación.

Por consiguiente, hablar de "arte de la curvatura", "pliegue" o "modo de desvelamiento" son formas diversas de dotar a los medios tecnológicos de la dignidad ontológica suficiente para ser interrogados y analizados como agentes políticos. Algo que como hemos visto no es posible hacer con la noción de instrumento. Sin embargo, las implicaciones de este argumento van más allá de una reivindicación política de los objetos técnicos. Lo realmente interesante, es que no sólo la tecnología se torna un asunto político sino que

la misma política queda redefinida. Si en la mediación técnica, en el arte de la curvatura, se abren y cierran cursos de acción, es decir, se producen proyectos de vida, la política no puede entenderse simplemente como una cuestión meramente humana y deliberativa. Al contrario, es la propia definición de lo humano y de la política la que se torna un asunto eminentemente técnico.

Hacia una tecnología política del sonido

Hemos visto que una definición instrumental de la tecnología nos lleva forzosamente a considerar la política como algo exterior. Algo que tiene que ver únicamente con la deliberación y consenso entre seres humanos sobre los fines que deben guiar su vida en común. Pues bien, una forma interesante de entender la política como un ejercicio técnico, en el sentido poiético que hemos explicado, la encontramos en los trabajos de Michel Foucault. Para este historiador y filósofo francés, la política no puede ser entendida a partir de individuos que razonan y discuten. Tampoco a partir de ideologías o mentalidades contrapuestas. Ni siquiera, a través de relaciones estructurales y materiales de dominación que subyugan a hombres y mujeres. En todos estos casos, la tecnología sería un instrumento que sirve a fines (de dominio o de liberación) y la política un asunto que concierne al ser humano como agente que razona. Para Michel Foucault lo realmente relevante es la tecnología política. Es decir, cómo a través de determinados dispositivos se producen y codifican determinadas formas de vida. La política reside en la microfísica del poder, es decir, en esas operaciones técnicas concretas a través de las cuales se producen determinadas subjetividades: la mujer histérica, el obrero, el preso, el enfermo, etc. La política está relacionada con el funcionamiento de determinadas tecnologías y con sus productos. De hecho, el propio individuo con intenciones y proyectos, núcleo de la concepción liberal de la política, es para Foucault el efecto de una serie de dispositivos técnicos de subjetivación. En su célebre genealogía de las prisiones, *Vigilar y Castigar* (1975), nos muestra cómo el surgimiento de una serie de técnicas —el examen, la vigilancia, la arquitectura panóptica, la funcionalización de los espacios habitados, la instrucción, etc.— conforman a lo largo del s.XVIII la disciplina normalizadora, una tecnología política específica que producirá un sujeto históricamente nuevo: el individuo moderno, útil, maleable y autoconsciente.

El individuo es sin duda el átomo ficticio de una representación 'ideológica' de la sociedad; pero es también una realidad fabricada por esa tecnología específica de poder que se llama la disciplina. Hay que cesar de describir siempre los efectos de poder en términos negativos: 'excluye', 'reprime', 'rechaza', 'censura', 'abstrae', 'disimula', 'oculta'. De hecho, el poder produce; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad. El

individuo y el conocimiento que de él se puede obtener corresponden a esta producción (Foucault 1975: 198)

Así pues, para Foucault la disciplina no es una tecnología represora (o tiránica como diría Munford) porque no busca limitar las potencialidades humanas sino producirlas. La capacidad de actuar, de pensar y conocer individuales no son para Foucault propiedades intrínsecas del ser humano sino, siguiendo las tesis de Spinoza, el resultado de una organización individuante de las afecciones. Los afectos son circunstanciales, aleatorios, y no hay ninguna razón interna que los disponga en un sentido o en otro. Por este motivo organizarlos en un determinado sentido no sólo es un trabajo tecnológico sino que es, ante todo, un asunto político. Tal y como explica el filósofo José Luis Pardo, "La política es una máquina de producir individuos, (…) porque es una máquina de organizar las sensaciones, ese "hacer", ese trabajo o esa práctica que precede a la actividad consciente del Sujeto, y que (…) lleva impresa toda una política de la sensación, una micropolítica de las afecciones" (Pardo 1992: 192). De hecho, para Foucault, las disciplinas normalizadoras, así como otras tecnologías de supervisión de las poblaciones, como la estadística, forman parte de lo que denomina biopolítica (Foucault 1978). Una forma política que, justamente, no se basa en la negación o la represión de la vida a través de la muerte, sino en su codificación y potenciación técnica. Producir, por un lado, individuos útiles a través de la disciplina (anatomopolítica) y por otro lado, producir cuerpos colectivos sanos a través del control sanitario y demográfico de las poblaciones (biopolítica de las poblaciones).

Así pues, Michel Foucault nos ofrece un modo diferente de relacionar tecnología y política. Los individuos y sus fines no son el punto de partida de la política ni la tecnología su modo de ejecución, al contrario, estos son el resultado de una serie de operaciones técnicas, y por tanto poiéticas, cuyo sentido y manejo es el quehacer que define una nueva manera de entender la política. La tecnología política es, por tanto, la producción de subjetividades.

Ahora bien, ¿cuál es el papel de las tecnologías sonoras en todo esto? En que sentido, ¿podemos decir que las tecnologías sonoras son políticas en la medida que producen subjetividades? ¿qué subjetividades producen?

El trabajo de Michel Foucault en este sentido es pobre, o mejor dicho mudo, porque se centra fundamentalmente en el papel que juega la visión. La especificidad de la disciplina como tecnología de producción de individuos reside en el modo en el que mira, en el tipo de visibilidad que genera. Tal y como explica Foucault, esa es la diferencia con el poder soberano tradicional: "tradicionalmente el poder es lo que se ve, lo que se muestra, lo que se manifiesta, y, de manera paradójica, encuentra el principio de su fuerza en el movimiento por el cual la despliega. (…) Aquellos sobre quienes se ejerce pueden mantenerse en la sombra; (…) En la disciplina, son los sometidos los que tienen que ser vistos, su iluminación garantiza el dominio de poder que se ejerce sobre ellos." (Foucault

1975: 192). Visibilizar los cuerpos hace que estos se tornen superficies escrutables, observables, en definitiva, visibilidades positivas a partir de las cuales no sólo se genera un saber sobre el individuo sino formas de incrementar su rendimiento, obediencia, preocupación, inteligencia, etc. El examen, por ejemplo, es un procedimiento técnico de saber tanto como de poder porque opera a través de la visión. Gracias al examen podemos medir y situar el grado de conocimiento sobre una materia de un individuo en relación a otros, y al mismo tiempo, gracias a él también instauramos una serie de hábitos: lectura, concentración, estudio, reflexión, exposición, etc. Es decir, producimos un individuo al mismo tiempo racional y evaluable. De hecho, para Foucault, tanto el examen como otros procedimientos disciplinarios, son capaces de producir individuos porque comparten un *modus operandi* centrado en la vista, el *panoptismo*. Éste es el nombre que recibe la inversión de la visibilidad: el hecho de que el sujetado —preso, trabajador, escolar, enfermo, etc.— interiorice que es objeto de una supervisión constante aunque ésta no sea efectiva continuamente. La mirada del poder soberano, a diferencia de la que describe el panoptismo, debe ser visible e identificable. En el suplicio medieval el poder sólo existe cuando se hace visible en las heridas del cuerpo del condenado, y éste, el individuo, sólo adquiere existencia cuando es visibilizado por el poder, cuando recibe el castigo del soberano. En el panoptismo, en cambio, este proceso de individuación se invierte: el origen de la mirada se pierde y entonces el sujeto la sitúa en sí mismo. Cambio de visibilidad, cambio de subjetivación. Pasamos de un sujeto que depende de la luz que irradia el poder para definirse —aunque puede enfrentarse a él porque lo ve—, a un sujeto autónomo, responsable de sus actos, y por ende libre, que fruto de su ceguera se expone a sí mismo a un poder que lo sujeta, lo atraviesa, lo descompone y lo transforma constantemente.

La predominancia que ha tenido el estudio de las tecnologías política de la visión en las ciencias sociales y políticas se debe, en gran medida, a los trabajos de Foucault. Así, la mayor parte de analistas que estudian las nuevas formas de control social en la era de la información siguen centrándose casi exclusivamente en la visión para entender como funcionan. David Lyon (1994), por ejemplo, a partir del estudio de la proliferación de videocámaras y otros sistemas de teledetección y teleidentificación en el espacio público habla de "ojos electrónicos" y de sociedad de la vigilancia. Otros como Mark Poster (1990) o Diana Gordon (1987), en la misma línea, prefieren hablar de superpanoptico o de panoptico electrónico respectivamente.

Pero, ¿dónde queda el sonido? ¿Qué hay de la proliferación de alarmas, sirenas, tonos, politonos, música en los escaparates de las tiendas, etc.? ¿En qué sentido podemos seguir afirmando que estamos ante tecnologías de subjetivación?, ¿Cómo podemos hablar del altavoz y el *soundsystem*s como tecnologías políticas? Es evidente que la visión es un sentido de poder, que define, que acota y administra. Sin embargo, ¿no es igual de cierto que la producción de colectivos e individuos requiere de determinadas tecnologías sonoras? ¿Acaso las cárceles, los talleres, las escuelas o los hospitales son espacios mudos?

Antropotecnias sonoras

Peter Sloterdijk toma el testigo de Foucault y nos ofrece un concepto amplio para entender cómo se producen sujetos a partir de tecnologías que van más allá de la visión. Como el historiador francés, éste profesor de estética de la Universidad de Karlsruhe, afirma que la política es un asunto de antropotecnias, es decir, de tecnologías de subjetivación —él habla, polémicamente, de crianza y domesticación.

Si 'hay' hombre es porque una tecnología lo ha hecho evolucionar a partir de lo pre-humano. Ella es la verdadera productora de seres humanos, o el plano sobre el cual puede haberlos. De modo que los seres humanos no se encuentran con nada nuevo cuando se exponen a sí mismos a la subsiguiente creación y manipulación, y no hacen nada perverso si se cambian a sí mismos autotecnológicamente (Sloterdijk 2000)

Sin embargo, a diferencia de Foucault, Sloterdijk critica el excesivo protagonismo que han tenido en las ciencias sociales las tecnologías de la visión, ligadas a la escritura, la cultura ilustrada, y la capacidad de raciocinio. Según él, el individuo moderno es, como mostró maravillosamente Foucault, el resultado de las tecnologías políticas de supervisión, las disciplinas, pero hay también otro tipo de antropotecnias igual de importantes que no han sido suficientemente estudiadas. De hecho, las diferentes formas políticas se concretan en antropotecnias diferentes. La política del estado, por ejemplo, requiere de individuos con capacidad para vivir en esferas abstractas y globales. Una subjetividad que Sloterdijk denomina atletismo de estado. "Existir en el Estado —y 'en el Estado', para empezar, quiere decir en la cúspide de la comunidad— obliga a una forma de existencia atlética y ascética, que pule a los individuos en los protocolos de lo grande, como si fueran gladiadores políticos." (Sloterdijk 1994: 43). Para alcanzar este tipo de subjetividad son necesarias antropotecnias como la escuela y otras instituciones, donde se enseña a pasar de las cosas pequeñas a las cosas grandes. De hecho, podríamos entender que las disciplinas de normalización son antropotecnias que producen ciudadanos, es decir, seres capaces de habitar en el estado. Sin embargo, estas antropotecnias no son las únicas ni las más importantes. A diferencia de las antropotecnias de Estado, la paleopolítica, es decir, la producción de unidades psicosociales de cuidado y reproducción (familias, linajes, clanes o bandas), requiere de una tecnología política basada fundamentalmente en antropotecnias sonoras.
Tal y como explica Sloterdijk, lo más característico de un grupo humano es su paisaje sonoro. De hecho, el grupo puede ser entendido como "una sonosfera que atrae a los suyos como hacia el interior de un globo terráqueo psicoacústico" (Sloterdijk 1994: 30). Formar parte de una comunidad es establecer un vínculo acústico específico con los otros. Somos parte de un grupo, porque nos hacemos indistintos en el parlotear. Los modos de hablar (lenguas, acentos, registros, etc.); los sonidos específicos que produci-

mos con nuestro cuerpo (chasquidos, suspiros, gritos, palmadas, etc.); las músicas que componemos y escuchamos, todo ello son tecnologías sonoras a través de las cuales forjamos nuestros grupos primarios. De hecho, estar como en casa, con los tuyos, en familia, es esencialmente participar de una determinada sonosfera. Por ejemplo, tal y como me explicaba un estudiante en clase, convertir una casa en un hogar requiere, aunque no únicamente, de un gesto tan nimio como esencial: tocar de un determinado modo el timbre. Es decir, componer una determinada sonosfera a través de la cual es posible separar al forastero del familiar. Como explica Sloterdijk, "corresponderse mutuamente, en este caso pertenecer al mismo grupo, en efecto, no significa de entrada más que escucharse juntos —y en eso consiste, hasta el descubrimiento de las culturas de la escritura y de los imperios, el vínculo social por antonomasia" (Sloterdijk 1994: 31).

Ahora bien, esto no quiere decir que la tecnología política de Estado sea sorda y que, por tanto, la antropotecnia sonora únicamente exista en la paleopolítica. Lo que se produce es un cambio de matiz. Mientras en las antropotecnias sonoras propias de la paleopolítica, lo importante es la con-moción, la producción de una animosidad colectiva, en las antropotecnias de estado, pasamos de la con-moción a la con-vicción. "La subjetivación crítica —producto de tecnologías de visión como la escritura y la geometría— se basa en la des-fascinación en tanto contención en conmoverse" (Sloterdijk 1998: 434). Esto quiere decir que la convicción del sujeto crítico se logra a partir de una adhesión calculada de los sonidos que nos conmueven a ideas preconcebidas: por ejemplo, los himnos nacionales, o los *speechs* populistas de las campañas electorales, etc. Estas manifestaciones sonoras aparecerían como expresiones redundantes de ideas discernibles y por tanto reales.

Así pues, y a modo de conclusión, si volvemos a la pregunta inicial e interpretamos las disputas acústicas del MayDay 2005 a la luz de lo que hemos dicho, es evidente que no podemos continuar tratando a las diferentes tecnologías sonoras como medios más o menos eficientes, ni tampoco como expresiones de ideales políticos contrapuestos. Lo que hemos querido demostrar aquí es que las dos tecnologías en disputa, el *soundsystem* y el altavoz, son formas de hacer política porque producen sujetos colectivos. De hecho, estamos ante antropotecnias políticamente diferentes no tanto por el modo de generar y dirigir el sonido como por los sujetos que producen. Por un lado están las antropotecnias sonoras de conmoción, como es el caso del *soundsystem*, que tomando a Canetti (1960) y Deleuze y Guattari (1980), operan produciendo *manadas*, es decir, sujetos colectivos dispersos pero indescomponibles, que se transforman cualitativamente y que están atravesados por múltiples y cambiantes diferencias, aunque ninguna de ellas suficientemente estable como para producir una jerarquía. Razón por la cual, la utilización de estos medios se inscribe en una estrategia de ruptura con los códigos identitarios, con la eclosión de la heterogeneidad y la ampliación del movimiento. Y por otro lado, tenemos las tecnologías sonoras de convicción, como el altavoz, que operan produciendo *masa*, esto es, sujetos colectivos organizados, con limites internos y externos claros, y cuyo

funcionamiento depende de la capitalización de sus fuerzas. A través del altavoz y las consignas que lanza se compone un colectivo que reúne sus fuerzas y las proyecta hacia un único fin. Así pues no estamos únicamente frente a dos instrumentos, sino frente a dos modos de producir sujetos y de hacer política.

Bibliografía

CANETTI, E. (2002) *Masa y poder*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

DEBRAY, R. (1997) *Transmitir*, Buenos Aires: Manantial.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1980) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.

FOUCAULT, M. (1975) *Vigilar y Castigar*, Madrid: Siglo XXI.

FOUCAULT, M. (1978) "Nacimiento de la biopolítica", *en Estética, Ética y Hermenéutica*, Barcelona: Paidós, pp. 209-215.

GORDON, D. (1987) "The electronic panopticon: a case study of the development of the National Crime Records Systems", *Politics and Society*, vol. 15 núms. 4, pp. 483-511.

HEIDEGGER, M. (1949) "La pregunta por la técnica", *en Conferencias y artículos*, Barcelona: Serbal, 1994, pp. 9-37.

LATOUR, B. (1999) *La Esperanza de Pandora*, Barcelona: Gedisa.

LATOUR, B. (2002) "Morality and Technology: the end of the means", *Theory, Culture & Society*, vol. 19 núms. 5/6, pp. 247-260.

LYON, D. (1994) *The Electronic Eye: The Rise of Surveillence Society*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

MUMFORD, L. (1969) *El mito de la máquina*, Buenos Aires: Emecé.

SENNET, R. (1994) *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza Editorial.

PARDO, J. L. (1992) *Las formas de la exterioridad*, Valencia: Pre-textos.

POSTER, M. (1990) *The Mode of Information*, Chicago: University of Chicago Press.

SLOTERDIJK, P. (2000) "El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica" Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe, Alemania, http://www.petersloterdijk.net/international/texts/es_texts/es_texts_hombre%20_operable.html.

— (2002) *En el mismo barco*, Madrid: Siruela.

— (2003) *Esferas I*, Madrid: Siruela.

VIRILIO, P. (1980) *Estética de la desaparición*, Barcelona: Anagrama.

WINNER, L. (1986) "¿Los artefactos tienen política?", *en La ballena y el reactor*, Barcelona: Gedisa, pp. 35-56.

SONIDO Y SOCIABILIDAD: CONSISTENCIA BIOACÚSTICA EN ESPACIOS PÚBLICOS

Miguel Alonso Cambrón
Grup de Treball Etnografia dels Espais Públics
Institut Cátalà d'Antropologia

Es inútil buscar terreno firme sobre el cual pisar. Después de todo, la materia sólida del terreno no es sino una ilusión causada por una configuración energética particular, al igual que el pie que lo pisa. La materia es una ilusión, la solidez es una ilusión. Sólo el caos es real.
Markowitz citado por Nubla (1999:140)

Un sonido no sirve para nada; sin él la vida no duraría ni un instante
Cage (1961:13-14)

El presente trabajo surge a raíz de la lectura de los textos de Bernie Krausse sobre las propiedades sonoras de lo que él mismo denomina "hábitats saludables" y "ecosistemas no alterados." Al margen de lo arbitrario de ambas categorías (en lo que entraremos más adelante), la cuestión de fondo surge ante el intento de transposición de las teorías de este autor (gran deudor y partícipe del movimiento de paisajismo sonoro inaugurado en tierras canadienses a mediados de la década de los 60 del siglo pasado) a lo que él mismo podría considerar "ambientes poco saludables" o lo que nosotros podríamos llamar "ecosistemas en constante alteración."

El eje del discurso de Krausse, y del movimiento paisajista en general, es la consideración del espectro sonoro derivado de la interacción entre seres vivos y su medio como composición musical en constante labor de producción. Esto será lo que este y otros autores denominan "biofonía:" los sonidos de la vida o la sinfonía mundial.

Cierto es que encontramos tremendamente inapropiado dicho término, quizá por lo vago e inmóvil, quizá por la ausencia de referencias a los social, materia formadora y consustancial a nuestro análisis. A este respecto sería de nuestro agrado la proposición de otro término quizá más aplicable para los estudios sociales. Se trata del concepto de "sociofonía." Éste, en nuestra opinión, un término más apropiado en tanto en cuanto ataca el análisis desde un punto de vista relacional, tanto comunicativo como metacomunicativo. Con él pasan a un primer plano el eje contextual y, evidentemente, el sistémico sin centrarse específicamente más que en las formas sonoras que toma la sociabilidad.

Pero empecemos desde el principio, volvamos a Krausse. El trabajo de este músico, teórico, bioacústico y técnico de sonido se materializa en lo que él mismo da en llamar la "hipótesis de nicho" que, en palabras de Francisco López, se concentra en la diferenciación de las fuentes bióticas de los sonidos para afirmar que "diferentes nichos auditivos se definen básicamente en términos de bandas de frecuencia del espectro de sonido que está ocupado por diferentes especies." El interés de este planteamiento, continúa López,

"radica en la intención explícita de ampliar la bioacústica clásica de un auto ecológico (una especie) a una perspectiva más sistémica considerando composiciones de especies de animales capaces de producir ruido y que se encuentran en un ecosistema equilibrado" (López, 2001). En resumen, lo que nos propone Krausse es que en estos ambientes "no contaminados" por la mano del ser humano, las especies tienden a adecuarse las unas a las otras en términos sonoros, ocupando diferentes frecuencias en el espectro sonoro del nicho considerado como unidad de análisis. Krausse interpreta esto como adaptación evolutiva al medio. "Cada voz puede distinguirse aunque suenen todas a la vez" (Krausse, 1999).

Es evidente que la posición de este autor frente al enjambre sonoro urbano es (y no podría ser de otra forma viniendo de dónde viene) de total repudio, de insulto si cabe. No sólo por su esencia sino también por su carácter colonial, que afecta a una "sinfonía del mundo natural" cuya pérdida lo intranquiliza de forma inusitada. Afirma que la biofonía proporciona un volumen considerable de información sobre el hábitat que le es propio. "Funciona a modo de indicador de la salud de un hábitat. También contiene información sobre su antigüedad, de su nivel de estrés" (Krausse, 1999).

Es indudable que la introducción de elementos y procesos, sonoros o no, en cualquier sistema dado representa un esfuerzo de reequilibrio, de reestabilización y de síntesis. Se trata de un proceso que pone a prueba las bases mismas del sistema, su capacidad de integración y sus medios de reconstrucción. De todos modos, creemos conveniente redefinir los conceptos que este autor imprime en su análisis, en nuestra opinión, cargados de juicios estéticos y de valor, en este caso, del todo improcedentes en cuanto inundan el análisis con un sesgo eminentemente occidentalista y antropocéntrico.

Por tanto, amén de críticas, en este artículo nos centraremos en el intento de vislumbrar alguna consistencia en el modelo acústico y/o sonoro de los entornos urbanos, rescatando de la quema a estos espacios y reivindicando otra escucha. Una escucha, en palabras de Jean-Françoise Augoyard, reactivada, que presta atención a las fuentes y formas sonoras tanto por la información que pueden suscitar como por los comportamientos que pueden originar. Para ello intentaremos aplicar el modelo bioacústico a la realidad antropológica de la ciudad.

Consideramos lícitas las apropiaciones del método etológico en base a su experiencia en cuanto a observación de la naturaleza y a su dimensión eco-espacial de la sociabilidad. Esto no implicará intento alguno de biologización de las conductas humanas sino, más bien, pondrá énfasis en la importancia funcional del sistema social.

Por otro lado, también nos acercaremos al paradigma de la antropología ecológica ya que participaremos de un análisis del espacio público y el espacio urbano en general en términos de nicho ecológico y ecosistema, siempre partiendo de que el medioambiente es "el conjunto de condiciones físicas, químicas, biológicas, culturales y sociológicas susceptibles de actuar sobre los organismos vivientes y las actividades humanas" (Augoyard 1995).

El sonido como fuente de información

El sistema auditivo supone un mecanismo de adaptación al medio diferente en cada especie. Su desarrollo se produce como adaptación al entorno. La percepción sonora aparece ligada al sistema auditivo, así como su desarrollo, que está adaptado funcionalmente a los estímulos que la naturaleza produce. Cumple un papel fundamental como elemento para captar información. En muchas ocasiones hace la función de marcador de alerta en situaciones de peligro o angustia y de este modo contribuye a la supervivencia (Bjork citado por Carles 2005). Pero la información que nos aporta el sonido no se ciñe al mero utilitarismo de la adaptación sino que es un medio a través del cual los seres y los lugares se expresan. De este modo podemos considerar el "sonido ambiental" como un conjunto o un sistema de sonidos organizados que forma parte del sistema de relaciones entre seres vivos y su medio. Así pues, estamos rodeados de un conjunto de sonidos estructurados ecológicamente que nos son fundamentales en tanto en cuanto afectan a nuestra adaptación al medio y a los seres que nos rodean (Mills 2004).

Llegado este punto consideramos adecuado para el discurso la mención de los principios estructurales de los que la rama de la arqueología dedicada al estudio de las formas acústicas parte para sus análisis. En primer lugar, que el sonido es una información compartida (sensorial en cuanto auditiva y táctil) pero también reflexiva y que hace referencia al medio por el que se propaga (es mensaje y metamensaje). Nos indica cuál es la relación entre los espacios, las actividades, los materiales y los sonidos asociados a esos espacios y generados como consecuencia de esas actividades. De algún modo contribuye a la sensación de lugar, que se hace evidente cuando ocurre (cuando suena) algo inusual o inesperado. En la medida en que un sonido existe físicamente, "aparece en juego un medio situado y calificado de forma singular por la morfología y la materia del conjunto, por la meteorología, por la disposición de la vegetación" (Augoyard 1995b). Dicho de otro modo, que todo evento sonoro es indisociable de las condiciones en las que ocurre.[5]

Pero aquí no termina el volumen de información potencial que comporta un fenómeno sonoro. Todo ser que escucha o produce un sonido lo interpreta en el mismo momento en que lo oye. Y esta interpretación incluye tanto datos individuales, como códigos colectivos e instancias simbólicas. En el caso de los seres humanos, nos muestra nuevas dimensiones del medio ya que posee una fuerte carga evocativa y puede retrotraernos a situaciones vividas. Nos ayuda a "reconstruir" el lugar y, por tanto, resulta determinante en la evaluación que el sujeto hace del espacio y en la preparación y realización de sus acciones en el medio (Augoyard, 1995b). Por tanto, tenemos que no sólo son importantes el objeto sonoro, el contexto de éste y la información atribuible a aspectos situacionales y relacionales, sino que también resulta de extrema importancia la neurofisiología y psicología del oyente. Es decir, que no existe una escucha universal: "cada individuo, cada

5 ... Y que este es el punto común a todos los géneros de sonidos.

grupo, cada cultura tiene su forma de entender" (Augoyard 1995b).
A este respecto Pierre Schaeffer establece en su "Tratado de los objetos sonoros" cuatro formas de escucha que a grandes rasgos se corresponden con las líneas perceptivas que Roland Barthes determina en un capítulo de *Lo obvio y lo obtuso*. Comienza por el oir [oüir] como audición en el límite de la consciencia; el "escuchar" [*écouter*] que nos lleva a índices y anécdotas; el "entender" experto [*entendre*] que selecciona ciertas cualidades del sonido; y el "comprender" [*comprendre*] signos y referencias en el presupuesto sonoro (Schaeffer 1966). Estas cuatro categorías comprenderían todos los canales a través de los cuales un ser humano puede interpretar, consciente o inconscientemente, la información de un evento sonoro. Cabría concluir, por el momento, que los elementos que habríamos de tener en consideración en el análisis de cualquier evento sonoro habrían de ser necesariamente los siguientes: las fuentes acústicas de las que emana el sonido, el medio habitado por el cual se propaga y la "pareja indisociable formada por la percepción y la acción sonora" (Augoyard 1995b).
En un esfuerzo de concreción, el mismo Augoyard defiende la existencia de cuatro tipos de sonido generales: naturales, animales, técnicos y humanos. De todos modos, y sin más ánimo que el de ampliar el abanico de opiniones y teorizaciones al respecto, podemos poner la puntilla y volver al punto de partida tomando las palabras de Jose Manuel Berenguer que afirman que "entre el sonido artificial y el natural no hay más barreras que las que culturalmente se desee interponer, que la gradación del uno al otro es continua, e incluso, quizá, que entre lo absolutamente periódico y lo absolutamente aperiódico vive la gran mayoría de los sonidos que (...) manejan y utilizan."

Espacio púbico e interpretación sonora

Cuenta Krausee, en uno de sus artículos, que en una ocasión mientras observaba a un grupo de ranas (*Scaphiopus hammondi*)[6] en su constante croar en la primavera del lago Mono, un reactor militar surcó los cielos rompiendo la barrera del sonido y dejando una estela sonora que inundó el ambiente durante unos minutos. Tanto el croar de las *Scaphiopus* como las vocalizaciones de otros animales (en su mayoría insectos y pequeños mamíferos) cambiaron su lógico y cotidiano devenir para interpretar una suerte de fuga. Muchos de los animales dejaron de emitir sonidos y otros cambiaron sus patrones. De un modo análogo, investigadores del Instituto de Acústica del CSIC investigan los efectos que la tercera pista del aeropuerto del Prat —y su tráfico aéreo en general— tiene para los vecinos de Gavá y sus inmediaciones. Ambos estudios investigan la incidencia de la introducción de un elemento nuevo en un nicho sonoro. Un desequilibrio que fuerza al sistema a interpretar e integrar un elemento de condiciones casi taumatúrgicas,

6 Variedad de batracio también conocida como *Southern Spadefoot* típica de los bosques de Manti-La Sal en el norte y sudeste de Utah (EEUU).

en el primer caso por inusitado y pasajero, y en el segundo por continuo e intenso.
Sin entrar en la cuestión de los ritmos del ecosistema (tema sobre el que nos extenderemos más adelante) y de las repercusiones de su alteración (si se permite la licencia analítica), esta comparación pone de manifiesto varios elementos clave para nuestro análisis. En primer lugar nos muestra dos tipos diferentes de anomalía de fuente muy similar: un evento sonoro muy intenso, en un caso pasajero —tampoco sabemos en qué medida puesto que Krausse no se extiende al respecto— y en otro caso estacionario. Observamos también dos formas de integración en función de la anomalía que comportan desequilibrios y reequilibrios. Pero lo más interesante son las relaciones con el medio y los tipos de espacio habitado que estos procesos revelan.
No está tan claro en el caso que plantea Krausse como en el de la tercera pista del Aeropuerto del Prat que el objeto de estudio sea el espacio público en términos generales, pero sí es espacio público sonoro. Público y sonoro en cuanto compartido e inexcusable para la convivencia, para el desarrollo de la vida. Espacio por esencia indispensable e imbricado en la esencia misma de la vida en sociedad.
No debemos olvidar, sin embargo, que la clásica oposición cultura vs. naturaleza tiene cierta razón de ser en la separación que supone la modificación que los seres humanos ejercemos sobre nuestro ecosistema y, por consiguiente, sobre los hábitos perceptivos mediante los que vivimos este ecosistema, rasgo peculiar de nuestra especie por la magnitud de esta modificación. A este respecto apunta Jose Luis Carles que "el alejamiento de la naturaleza, la existencia de una vida confortable (independencia frente a peligros naturales, fácil acceso a las necesidades básicas...), así como también el contacto con un medio ambiente sobresaturado de estímulos sonoros [el *datacloud* de DJ Spooky (Miller 2005)] que dificulta el procesamiento de la información que acompaña a estos estímulos, puede ser el origen de una disminución en la agudeza auditiva y de la pérdida de protagonismo de este sentido en tanto que dispositivo de captación de informaciones sobre el entorno." Sin embargo, continúa, y "a pesar de esta pérdida de protagonismo del sentido auditivo (...), nuestra relación con el medio depende en gran medida, seamos o no conscientes de ello, de los estímulos sonoros del medio" (Carles 2005: 50).
Pero, volviendo a lo que nos ocupa ¿qué es espacio público y cuál es su vinculación al espacio urbano? ¿Podríamos hablar de un espacio público en los "ecosistemas no alterados" de Krausse? En sentido estricto el espacio urbano es un espacio íntegramente diseñado y configurado por seres humanos para la vida humana y caracterizado por la movilidad. Ocurre que las relaciones que acaecen entre los seres humanos en estos espacios, en cierto modo ergonómicos,[7] se diferencian en gran medida de la estructura de relaciones que se establecen en otros tipos de espacios. Y la diferencia estriba no en las relaciones que establecemos los unos con los otros en nuestros espacios domésticos sino más bien en las que se establecen cuando todos concurrimos en espacios comunes, lugares de presunto

7 Diseñado para adaptarse a los usos del cuerpo humano. En este caso cabría plantearse si son los espacios o los usos de estos espacios los que determinan la ergonomía.

acceso libre. Se trata de lugares fuertemente ligados a la subjetividad cultural y a una percepción estética de las relaciones sociales. Delgado lo explica de forma clara: "existe en el espacio urbano una estructura, en el sentido de una morfología social, una disposición ordenada (...) de partes o componentes, que son *personas*, entendidas como moléculas que ocupan una posición prevista para ellas —pero revisable en todo momento— en un cierto organigrama relacional y que se vinculan entre si de acuerdo con normas, reglas, patrones, que —en este caso— no están nunca del todo claras, que se han de interpretar, aplicar y con frecuencia inventar en el transcurso mismo de la acción" (Delgado 2004).

Pongamos un ejemplo a este respecto. La relación que cada uno de nosotros establece con los sonidos de nuestra casa —nuestro territorio más próximo— depende en gran medida del conocimiento que tengamos de los ritmos y rutinas que hayamos percibido en ella. Es posible que optemos por utilizar o no la cisterna del retrete en función de la hora a la que lo usemos (además de por la profusión y volumen de las deposiciones). Si hemos de utilizarlo a las cuatro de la madrugada, es posible que no tiremos de la cadena hasta el día siguiente, ya que "no son horas." Pero la cosa cambia si, estando en una fiesta en casa de alguien, nos vemos en la necesidad de ir al baño. Las contemplaciones se desvanecen por momentos. Amén de que nos encontremos en un espacio lúdico y de disfrute personal, en el que las costumbres, propias y ajenas, se relajan, no conocemos las prácticas habituales del espacio que estamos usando. Por tanto, y esto es lo más común, es más que probable que no tengamos tanto cuidado a la hora de hacer sonar depósitos y cañerías. Sirva esto como ejemplo de que en las relaciones con el espacio (en este caso doméstico) el sonido toma un papel fundamental en el que, conscientes o no, todos tomamos partido.

Son estas relaciones de posiciones cambiantes lo que deseamos resaltar aquí. Se trata de una forma de sistema ecológico especializado de tal forma en integrar la alteración hasta tal punto que el propio término de alteración pierde su significancia por completo. Un sistema conformado en términos sonoros por elementos geofónicos determinados por "los elementos morfológicos más permanentes (las fachadas de los edificios, los elementos del mobiliario urbano, los monumentos, etc.)" y otros factores "mudables, como la hora, las condiciones climáticas, si el día es festivo o laboral y, además, por la infinidad de acontecimientos que suscitan la versatilidad inmensa de los usos y las prácticas (...) de los propios viandantes, que conforman un medio ambiente cambiante que funciona como una pregnancia de formas sensibles permanentemente alteradas: visiones instantáneas, sonidos que irrumpen de pronto o que son como un murmullo de fondo, olores, colores..., que se organizan en configuraciones que parecen condenadas a pasarse el tiempo haciéndose y deshaciéndose" (Delgado 2001). En palabras de Sloterdijk, el sonido en el espacio público vendría a configurar lo que él denomina comunidades *sonosféricas,* sociedades compuestas de elementos que redundan en una escucha ausente y reflexiva y que orbitan los unos alrededor de los otros en una suerte de danza contemporánea (Sloterdijk 1993). Es esta coreología que propone Delgado la que nos lleva a pensar en

la posibilidad de un corpus de actitudes respecto al sonido en lo público articuladas de forma social. Estructura estructurante pero no estructurada, permanente ordenación en la medida en que hecha de situaciones en que los participantes se ven obligados casi siempre a definir sobre la marcha un vínculo entre posiciones estructurales no del todo clarificadas.

Esto, que también está presente en los hábitats "no alterados" de Krausse y que el darvinismo clásico denomina *cooperación automática*, vincula inexorablemente ambos tipos de espacio para indicarnos lo natural de lo público en cuanto ligado de forma indisoluble a la existencia de vida. Toda especie habrá de tener, por tanto, una experiencia propia de espacio público, una experiencia de lo que es "estar sólo[8]" y formas determinadas de gestionar la copresencia. El espacio público es experiencia común a todas las especies.

Volvemos, llegado este punto, a los estudios acústicos que exploran los problemas de convivencia —y en muchos casos de supervivencia— que origina la saturación del entorno: la contaminación sonora. Este concepto engloba tanto alteraciones estacionarias como pasajeras en el medio ambiente y nos remite directamente a la noción de ruido. Pero ¿existe realmente una percepción de ruido más allá de la especie humana? Ruido implica intento de comunicación, barrera a la inteligibilidad del mensaje y se opone conceptualmente a silencio. Categorías que no resisten validación la una sin la otra. Matizando: "la representación del medioambiente sonoro encuentra aparente unidad en una valor global negativo al que se oponen tanto el silencio como la música. La antinomia es formal, silencio y música no conforman una unanimidad más que cuando se los opone al *ruido*" (Augoyard 1997).

El espacio público vive por y para el ruido, es ruido aparente en constante decodificación, es nube de información por descifrar que estructura las acciones sonoras de sus usuarios. Ruido urbano es, pues, información en potencia, anomalía dispuesta para ser integrada. Es muestra de actividad y documento a ser analizado etnográficamente. Y el ruido en sentido amplio formaría parte del *instrumentarium* urbano que define Augoyard del mismo modo que de la sinfonía mundial a la que se refiere Schafer. Pero ruido (o sonido nocivo) y contaminación acústica aparecen también asociados a molestia, a deseo interrumpido de silencio y a imagen sonora de tranquilidad, relajación o concentración. Bienestar.

Si hablamos de bienestar habremos de volver a referirnos a los animales de los "entornos no alterados" de Krausse. Según la hipótesis de este autor, los animales del *rainforest* viven en un sistema equilibrado hasta que aparecen las voces de los ingenios mecánicos humanos que rompen este equilibrio y sacan a sus habitantes de su "plácida" forma de vida. La alteración constante e integral que supone lo sonoro en el espacio público tiene repercusiones positivas y negativas. Negativas en el sentido en que reduce nuestro umbral de audibilidad y nos condena, en último termino, a la constante mónada sonosférica extrema, a ser capaces de escucharnos únicamente a nosotros mismos. Positivas en el

8 O, en el caso que nos ocupa, "sonar solo."

sentido en que nos habilita para integrar alteraciones constantes, a predecir nuestro medio ambiente más inmediato: el urbano.
Las *Scaphiopus* de Krausse tardaron aproximadamente 45 minutos en recomponer su unísono croar, momento delicado que muchos depredadores "oportunistas" (*sic*) de este tipo de ranas —como lobos o coyotes—, aprovechan las rebajas.[9] Pero Krausse relata otro episodio, si cabe, más escalofriante. En 1993 un reactor militar realizó un vuelo rasante pasando cerca del circo Froso situado a cerca de 200 quilómetros de Estocolmo. Sorprendidos y angustiados por tal evento, muchos de los animales recluidos en este circo —concretamente tigres, linces y zorros— tomaron la determinación de que el peligro preconizado por este sonido era tan horrible que ninguno de ellos se salvaría. Para la sorpresa de sus cuidadores, arrinconaron a un total de 23 crías que tenían en su haber y se las comieron en un gesto infanticida. Por el contrario, y aun desconociendo los pormenores de la investigación, no es probable que ante una exposición similar, los padres de los alumnos de cualquier colegio de primaria de Gavá, dejasen sus ocupaciones para ir a "proteger" a sus hijos.
Lo que ilustra este contrate de casos es que la experiencia pública urbana en el sentido en que venimos hablando prepara a sus usuarios para situaciones inesperadas. Estos serán capaces de crear las interferencias más exageradas y de adaptarnos a ellas. Y es, en cierto modo, "lo sensible" lo que define la experiencia humana del espacio público. Lo que penetra a través de los sentidos, las interacciones entre la experiencia del usuario y los procesos físicos, lo que el etnógrafo puede asegurar que ocurrió. Entre la reacción de los mamíferos del circo y el sonido del reactor.

Ritmos sociales

La *Naturaleza* en su sentido más amplio genera ritmos de muchas clases. Desde la exótica cotidianidad de la *Scaphiopus hammondi* hasta las mareas que originan los cambios de luces de los semáforos en cualquier gran vía metropolitana. Es interesante lo que añade Delgado, evocando a Henri Lefebvre, sobre este tema:

El ritmoanálisis fue una propuesta de estudio de los grandes ritmos al mismo tiempo interiores y sociales, objetivos y subjetivos, cósmicos y culturales que acompasaban la vida cotidiana, pero también de aquellos otros ritmos menores que la atravesaban, la agitaban. Se proponía estudiar las regularidades cíclicas —ondulaciones, vibraciones, retornos, rotaciones— y las interferencias o interacciones que sobre éstas ejercían ciertas linealidades, hechos particulares que irrumpían en lo cíclico, punteándolo, interrumpiéndolo. Ritmo, entendido como repetición en un movimiento diferencial y cualificado, en el que

9 Hay que destacar que el unísono en el croar de las ranas funciona como sistema de desubicación para que los depredadores no puedan localizar la situación exacta de la presa.

se aprecia un contraste regular entre tiempos largos y breves, en el que se incluyen altos, silencios, huecos, intervalos, o, por emplear el símil musical, alturas, frecuencias, vibraciones. La reproducción mecánica se ejecuta reproduciendo el instante que lo precede, reiniciando una y otra vez el proceso, con todas sus modificaciones, con su multiplicidad, con su pluralidad. Sucesiones temporales de elementos bien marcados, acentuados, contrastados, manteniendo entre sí una relación de oposición. Ritmo, también como movimiento de conjunto que arrastra consigo todos esos elementos. El ritmo es entonces una construcción general del tiempo, del movimiento, del devenir, reproducción mecánica que reproduce el instante que lo precede, que reinicia una y otra vez el proceso, con todas sus modificaciones, con su multiplicidad, con su pluralidad. Condición inmanentemente rítmica de cualquier forma de vida animada y, a la vez, de la inflexión rítmica que los seres humanos imprimen a todas sus prácticas tempo-espaciales (Delgado 2001).

Tras estas palabras ritmo se nos antoja ligado a mecanismo y mecanicismo, a esta repetición constante de un patrón aprehendido por vía de aprendizaje o imitación. Son rítmicos los patrones vitales de todos los seres vivos, puesto que responden a variaciones externas más o menos reiterativas como son la alternancia entre día y noche o la progresión entre estaciones, y variaciones internas —las "cadencias fisiológicas"— sobre las cuales se fundamentan actividades y percepciones. Pero es en el ser humano en donde estos ritmos alcanzan dimensiones éticas y estéticas. El vínculo está servido en función de lo externo lo interno, geofonías y fisiofonías.

Ahora bien ¿cómo articular este razonamiento con la contaminación sonora, la molestia y el desequilibrio impuesto por los "*human mechanical noises*"? Se trataría, pues, de invasiones, de contagios, como si los ritmos fuesen masas líquidas que se perturban los unos a los otros. En cierto modo, el rugido del reactor también se ve afectado por el canto de las ranas, si bien no de la misma forma ni en la misma medida. Dos patrones distintos que ocupan un lugar y un tiempo y que se ven forzados a convivir, a socializarse. Así pues, los "*human mechanical noises*" no distarían tanto del equilibrio del *rainforest* más que por una cuestión de forma. El sonido del reactor posee su propio equilibrio, su propia consistencia, en este caso, tecnoacústica. Sus elementos están ordenados y cualquier alteración en el sistema supondría un alejamiento de los resultados deseados. Pero ¿cuáles son los resultados que Krausse espera del espacio sonoro del *rainforest*? Aquí radica la crítica a la que sometemos las hipótesis de Krausse: el paternalismo con el que él y gran parte de sus congéneres paisajístas tratan y definen al "hábitat no alterado," recluido cual reserva étnica, del que se espera proporcione paz y tranquilidad y se mantenga inalterado por los siglos de los siglos. Puro utilitarismo.

La base de esta crítica se fundamenta en que el ecosistema sonoro de sus "hábitats no alterados" vive tanto por y para la alteración como lo hace el espacio público tan característico de los espacios urbanos. Su disposición en el momento del análisis es debida a una adaptación evolutiva, a la inclusión constante de elementos nuevos y desconocidos.

Tanto es así que, del mismo modo, el propio término de alteración se diluye en la ilusión analítica de su coherencia, de su consistencia bioacústica. El *rainforest* no es un ingenio mecánico y sus elementos no son engranajes que si se los engrasa convenientemente siguen funcionando. Nos decantamos aquí por la idea de Augoyard de *instrumentarium*, de herramientas en reserva, de recursos potenciales como respuesta al desequilibrio. Esto si que sería un indicador de la salud y de la antigüedad de un nicho sonoro.

"La suposición de que la introducción de ruidos humanizados puede suponer cambios a nivel estructural en la biofonía es algo que hace tiempo han entendido las sociedades no industriales, que dependen de la integridad y la no alteración de los sonidos naturales para la determinación de un sentido de lugar del mismo modo que por razones estéticas y espirituales". Con esta aseveración, Krausse establece que las sociedades industriales y post-industriales no dependen ni han dependido de la integridad de sus entornos sonoros para la percepción de lugares. También parece querer decir que los *primitivos* (retomando el viejo chiste antropológico y contribuyendo a la política de la reserva natural) siempre han sido más listos que los *modernos*. Confirmamos esto último tras la lectura de otro de sus artículos en los que, tras citar la obra *Abolish the Recent* de Stephen Jay Gould, afirma que debemos volver la vista atrás para escuchar como lo hacían nuestros antepasados. No nos extenderemos en este punto ante la evidente fragilidad en el análisis. Sin embargo, estas declaraciones ponen de manifiesto la existencia de un movimiento para-cinetífico que se enarbola en ostentador de una sabiduría universal basada en la relectura *new-age* de los clásicos etológicos. Un movimiento que identifica la naturaleza con el bien y lo urbano con el mal. Nada más lejos de nuestra intención, que más bien se centra en derruir estos nuevos edificios[10].

El sonido urbano entendido como molestia constante no es demonizable más que en la medida en que su mantenimiento responde a unos intereses económicos empeñados en imponer y desarrollar un orden (de sonidos) eco-sistémico. "Limpiar" la ciudad de ruido

10 "Un buen ejemplo reciente de esta perspectiva —la de Schafer—, que considera como si lo ruidoso fuese una condición maligna en sí misma y también una característica exclusiva del mundo post-industrial influenciado por el hombre) es el "Manifiesto para un mejor ambiente sonoro" de la Real Academia de Música de Suecia, para el que yo propondría el título más apropiado de "Manifiesto contra los ambientes sonoros ruidosos." En el caso de Schafer, esta supuesta condición maligna de ciertos ruidos o ambientes sonoros trata de justificarse en virtud de afirmaciones relacionales insostenibles, tan pueriles como, por ejemplo, que "el zumbido (…) en música es un narcótico anti-intelectual," o —hablando acerca de los sonidos de motores— "a pesar de la intensidad de sus voces, los mensajes que cuentan son repetitivos y en última instancia aburridos." El problema es que aspectos de salud o relativos a la comunicación son mezclados y confundidos con un juicio estético. Aparte de esto, muchos ambientes sonoros naturales son considerablemente ruidosos (cataratas, acantilados, ciertos bosques tropicales…) y la condición sonora de estado estacionario es una característica común en la naturaleza (independientemente del carácter ruidoso o tranquilo del ambiente)."

tendría un coste muy elevado, tanto para las autoridades administrativas y sanitarias como para las instancias inmobiliarias. Es el usuario de este "ruido urbano" el que lo dota de sentido y significancia. Claro que una sirena a las ocho de la mañana (como a cualquier hora del día) es molesta, pero también es indispensable por toda la información que puede llegar a generar, por cómo ocupa y crea espacios. En este punto, los usos de los sonidos urbanos escapan al control administrativo. La vida y la mecánica se unen, pues, por arte de ritmo.

Sociofonía (recapitulando)

Después de esta sucesión de conceptos que metaforizan al espacio público en cuanto estructura estructurante pero no estructurada, hemos de concluir. Repasemos lo que se ha dicho hasta el momento.

Hemos optado por un análisis que se fundamenta por un lado en la observación etológica (digámoslo de nuevo, sin ningún interés en biologizar la conducta humana) y por otro en el paradigma de la antropología ecológica. Esto nos permite observar y describir lo urbano y lo público en términos de ecosistema y nicho sociológico. Ambos puntos de vista aportan una visión sistémica sobre el desarrollo de las formas de relación entre seres humanos en los espacios típicamente urbanos y en la forma que tenemos de vivirlos.

En general, sabemos que todo ser particular que escucha o produce un sonido necesariamente lo configura, lo interpreta en el mismo momento en que lo oye. Y en esta interpretación incluye de forma inmediata datos individuales, códigos colectivos e instancias simbólicas (Augoyard 1997) Por otro lado, tenemos también que contexto y sonido son dos variables fuertemente relacionadas. El contexto define al entorno acústico y este, a su vez, configura el espacio, cuyo carácter varía en función del sonido que haya en él. Los significados que los sujetos adscriben a una experiencia acústica concreta dependen del lugar en el que son oídos. La gradiente de congruencia entre lo que un oyente espera oír y lo que en realidad oirá en un lugar dado tiene mucho que ver con la evaluación del sonido en cuestión (Carles y López Barrio 1995).

Somos conscientes de que la experiencia pública es común a todos los seres vivos y que dicha experiencia se fundamenta en la constante absorción de la alteración. Lo que define, pues, al espacio público es la movilidad en términos generales, el constante cambio en las formas y en las interpretaciones que llevan al fondo. Hemos llegado a la conclusión de que el modelo biofónico que Krausse propone es positivo en cuanto amplía la perspectiva de la bioacústica tradicional, que analiza las producciones sonoras como elementos aislados, a un punto de vista que contempla la experiencia acústica desde lo público, lo sistémico. Sin embargo, sus teorías no son aplicables a la experiencia humana desde el momento en que no toman en cuenta el aspecto sensible de la misma experiencia.

Krausse afirma que a los animales del *rainforest* les ha llevado mucho tiempo encontrar su nicho ecológico de forma que respetan las normas de vecindad ecológica y se integran en acústicamente con otras especies. Creemos que esta lectura no es adecuada. No es una cuestión de civismo biológico sino más bien de adecuación en función de la supervivencia individual. Si la frecuencia de la voz de, por ejemplo, una cigarra macho en época de apareamiento, se superpone a la de una rana, es más que probable que la cigarra hembra no la capte. De un modo análogo, uno puede reconocer la voz de un conocido en una multitud sin necesidad de que su frecuencia destaque por encima del resto. La diferencia, eludiendo o no la intencionalidad de la llamada, es la forma en que se decodifica la información sonora.

Estos métodos diferentes de integrar la señal sonora no distan tanto de otros usos presuntamente más tradicionales tradicionalmente atribuidos a las sociedades preindustriales o no industrializadas que vinculan a la especie humana con otros espacios "menos alterados. "La pericia que se les supone a los pigmeos a la hora de interpretar su medio ambiente y respetar su equilibrio no es tan diferente de las actitudes que un paseante puede tomar respecto al sonido del tráfico o al graznido de las gaviotas del puerto. Es el método, la capacidad adaptativa lo que se mantiene. Volvemos, así, a la noción de sociofonía, concepto que nos remite a lo interactivo de la experiencia sonora sensible. A la dimensión sistémica de la interacción pública sonora. Es parte integrante y conformadora de lo público, espacio social urbano por antonomasia. Es el sonido de la interactuación con el entorno lo que hace públicos nuestros movimientos, nuestra danza cotidiana. Se propaga en el espacio público como los movimientos de la superficie marina, no determina conjuntos cerrados por límites palpables sino eventos espacio-temporales que se rozan, se deforman, se invaden mutuamente, se mezclan... No existe una consistencia bioacústica en la ciudad más que en cuanto tiene en cuenta la sociabilidad que acabamos de atribuir a la experiencia sensible de lo acústico. Existiría entonces esta suerte de coherencia sociofónica que funcionaría a modo de indicador de, entre otras cosas, el estado de la relaciones interpersonales del hábitat.

Del mismo modo que Krausse se sienta en el *rainforest* y concluye que todo es perfectamente discernible en aras de frecuencias, que todo en este ecosistema indica que las especies conviven en paz, podría cualquiera sentarse en una de las muchas concurridas plazas de nuestra ciudad y afirmar lo mismo: cada evento aporta una información determinada, todo es perfectamente discernible en aras de la sensibilidad. Y siempre habrá mucho más que indagar, más elementos que, escucha tras escucha, saldrán a flote como cascotes olvidados de barcos hundidos.

Bibliografía

AUGE, M. (1998) *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa.

AUGOYARD, J.-F. y TORGUE, H. (1995). *À l'écoute de l'environnement: Repertoire des effets sonores*, Marsella: Editions Parenthèses.

AUGOYARD, J.-F. (1995), *La sonorización antropológica del lugar*, Grenoble: CRESSON.

— (1995b). *L'object sonore ou l'environnement suspendú*, Grenoble: CRESSON.

BARTHES, R. (1993). «El acto de escuchar», en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós.

BERENGUER, J.M. (2005) *La escucha ausente*, Barcelona: CCCB.

DELGADO, M. (2001). *Tránsitos. Espacio público, masas corpóreas*, Valencia: Univeritat Politècnica de València..

— (2004) "Naturalismo y realismo en antropología urbana. Problemas metodológicos para una etnografía de espacios públicos", *Revista Colombiana de Antropología*, 4, pp. 46-75..

CARLES, J. (2005). «L'estètica dels sons a la vida quotidiana», *Revista d'etnologia de Catalunya,* 26, Barcelona.

JOSEPH, I. (1999) *Retomar la ciudad. El espacio público como lugar de la acción*, Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

KRAUSSE, B. (1987) «The Niche Hypothesis: How Animals Taught Us to Dance and Sing», *Whole Earth Review*, www.wildsanctuary.com.

— (1997). "What does music of the West have to do with Natures?" *Terra Nova: Nature and Culture*, II/3.

— (1999). "Loss of Natural Soundscapes Within the Americas," conferencia presentada en FICAN Symposium on Preservation of Natural Quiet, Acoustical Society of America, www.wildsanctuary.com.

— (2001). "Loss of Natural Soundscape: Global Implications of Its Effect on Humans and Other Creatures," conferencia en el San Francisco World Affairs Council, www.wildsanctuary.com.

LÓPEZ, F. (1999). "Esquizofonía frente a objeto sonoro: paisajes sonoros y libertada artística", en V. NUBLA, *Clariaudiències II, Taller d'introducció al Mètode de Composició Objectiva*, Barcelona: GTS

— 2001. *El paisaje sonoro de la selva tropical*, www.cccb.es/caos/soundscapes

LÓPEZ BARRIO, I. y CARLES, J. (1995) "Madrid: Acoustic Dimensions of Inhabited Areas. Quality Criteria," en *Soundscape Newsletter*, número 10, Quebec: WFAE.

LLOP I BAYO, F. (1987) "Paisajes sonoros, espacio sonoro", *Revista de Folklore*, 80, pp. 70-72

MARTÍ, J. (2000). *Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión*, Barcelona: CSIC.

MILLER, P. D. (2005). *The Sonar text*, www.djspooky.com.
MILLER, W. (1986). *Silence in the Contemporary Soundscape*, tesis doctoral, University of British Columbia.
MILLS, S. (2004). *Auditory archaeology at Çatalhöyük: preliminary research* en http://catal.arch.cam.ac.uk/index.html.
NUBLA, V. (1999). *Clariaudiències II, Taller d'introducció al Mètode de Composició Objectiva*, Barcelona: GTS/Interrock.
SCHAFER, R. M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro*, Buenos Aires: Ricordi.
— (1997). *The Tunning of the World*, Nueva York: Harcourt Brace.
SLOTERDIJK, P. (2002). *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica*, Siruela, Madrid.
STERNE, Jonathan (1997). "Sounds Like the Mall of America: Programmed Musicand the Architectonics of Commercial Space", *Ethnomusicology*, XL/1
TRUAX, Barry (1993) "Acoustic communication," en *Soundscape Newsletter*, 5.

EL GEST DIGNE PER CANTAR TOTS JUNTS A UNA SOLA VEU

(traducción al castellano en la página 92)

Jaume Ayats
Universitat Autònoma de Barcelona

If individual acts of identification create the reality of social categories, the reality of a community with wich to identify comes from collective acts.
(Noyes 1995)

Tant de sentiments s'investissent dans le poème ainsi collectivisé que le thème explicite en devient indifférent et le sens se résorbe dans le contexte
(Zumthor 1983: 65)

Les situacions de cançó emblemàtica[11]

En els actes col·lectius molt sovint hi ha un moment d'expressió sonora que, a través de l'actitud particular que mostren els assistents, es revesteix d'un respecte molt especial. És el moment en què s'interpreta —segons la terminologia convenciona— l'himne, sigui el d'un club esportiu o el d'un sector polític, sigui el *Gaudeamus Igitur* universitari, l'himne de la nació, o la cançó identificadora d'un petit poble. En la vida col·lectiva ens trobem sovint amb situacions on una cançó actua amb aquest valor de signe o d'emblema explícit de la identificació d'un grup de persones. I aquest fet pot passar a nivells socials molt diversos, des d'un petit cercle d'esplai infantil o d'una parròquia, que aprofiten una cançó com a himne propi, fins a l'himne que identifica una nació. Davant d'un mateix "problema" —realitzar o fer evident l'acte de com-unió del grup en un moment principal de la seva actuació col·lectiva— s'opta per la mateixa "solució": cantar junts allò que tenen previst que els identifica. Tots aquests enunciats tindrien en comú el fet d'assolir, en l'acte de ser proferits, el valor d'emblema que aglutina diversos individus fent-los sentir part d'un grup; i el grup pot ser molt petit o molt gran pel que fa al nombre de persones.[12]
Sovint se'ls qualifica com a *himnes*, tot i que no sempre és així: hi ha situacions on observem el mateix fenomen d'una cançó que actua com a emblema d'un grup i, en canvi, aquella cançó mai no serà qualificada d'*himne*, com és el cas en alguns pobles del cant propi del

11 El present text reprèn les grans línies d'un dels aspectes de la nostra tesi doctoral sobre la proferació sonora en les manifestacions de carrer i als estadis de futbol (Ayats 1999).

12 Sense entrar en la complexitat de definicions de grup que aporta la sociologia, sí que cal especificar que el nostre ús d'aquesta noció es limita als grups socials que es presenten com a tals en actes públics, amb manifesta consciència per part dels individus de pertànyer al grup, seguint les propostes de Dorothy Noyes (1995).

sant patró (*goigs* a Catalunya), en altres llocs d'una dansa concreta o, en concerts de grups de primera fila, d'una cançó específica, com els heavy Iron Maiden amb la cançó *Six, six, six, the number of the Beast*. D'altra banda, el qualificatiu *himne* té un origen i una tradició en el món cristià que no correspon pas ni a la situació ni a l'actitud que descriurem, sinó que designa un repertori escrit litúrgic o paralitúrgic d'obres molt determinades tant per la forma com pel contingut. Aquesta tradició religiosa fou represa molt de prop per altres himnòdies institucionals, com la que a França va desenvolupar l'escola de la República (Cheyronnaud 1991: 251). Per tant, hem desestimat la denominació *himne* —que ens abocava a considerar la "cançó" com un objecte amb uns valors *per se* i amb uns significats aparentment intrínsecs i independents de la situació comunicativa on fos formulada— per tal de privilegiar la situació comunicativa i entendre les expressions sonores que s'hi manifesten a partir d'aquella situació concreta. És des d'aquesta perspectiva que hem formulat la noció "situació col·lectiva de cançó emblemàtica", que podem resumir en la fórmula menys carregosa *cançó emblemàtica* sempre que tinguem en compte que no ens referim simplement a una cançó determinada (a "objecte sonor"), sinó a aquella cançó quan agafa valor emblemàtic dins d'una situació particular d'expressió sonora del col·lectiu. Així, dependrà de les circumstàncies precises on sigui formulada que puguem considerar que aquella cançó està actuant com a *cançó emblemàtica* en aquell —i només en aquell— moment precís. És la situació social (o sigui, els actors que hi participen i la valoració que en fan) la que atorguen significats a aquella expressió dins d'una pràctica singular. D'aquesta manera, l'expressió sonora d'una *cançó emblemàtica* pot ser contemplada com la plasmació i a la vegada el medi necessari d'una activitat interlocutòria entre individus (o entre col·lectius). Tal i com han mostrat diversos investigadors (com Ramón Pelinski 2000), l'expressió musical no actua en els individus només com un símbol, sinó que és la vivència de l'activitat musical allò que construeix la realitat social de l'individu.

A partir d'aquesta situació comuna d'expressió, intentarem definir les característiques i les circumstàncies que concorren en les *situacions col·lectives de cançó emblemàtica*, sempre des de l'observació de l'ús que se'n fa en el nostre entorn immediat.

La primera característica de la situació cançó emblemàtica és la que hem pres com a base de la formulació de la noció: és una expressió sonora que contribueix a la identificació explícita d'un grup. Uneix els individus que tenen consciència i voluntat de pertànyer a un grup en una sola veu acomplint, en les circumstàncies particulars de cada cas, allò que Jaques Cheyronnaud fa notar en l'acte de la missa: «On y vient affirmer ou confirmer *una voce* sa confiance en l'appareil d'un parti, sa foi en des valeurs qu'il prône et qu'il défend. La grand-messe se veut alors fête, parade d'espérance, de cohésion, de force.» (Cheyronnaud 1987: 48)

També trobem l'experiència de la identificació explícita del grup en l'acte de cantar l'himne nacional, descrita per Robert Musil (1993 [1930-32]: 497) amb el seu estil càustic: "Ja que hi ha moltes coses incomprensibles, però quan es canta l'himne nacional no se senten. Aquest hauria estat, naturalment, el moment en què un bon cacanià hauria

contestat a la pregunta "i vostè què és?" amb un entusiàstic 'res!', perquè això voldria dir alguna cosa que tornava a tenir plens poders per fer d'un cacanià tot el que abans no era."

Però, a més de la capacitat de produir la identificació en el grup, hem pogut determinat altres elements comuns d'aquesta situació. El més visible és que només correspon una única cançó a cada grup. Podem sentir cantar, evidentment, diverses cançons o himnes que s'adeqüen a les motivacions o als interessos d'un mateix grup, però només una d'entre elles prendrà aquesta posició singular i jeràrquicament superior de *cançó emblemàtica*, desenvolupant entre els participants el sentiment màxim de pertinença al grup, de cohesió i d'emoció en la identitat del col·lectiu. Això fa que aquesta cançó —i sempre per als membres d'aquell grup concret— es revesteixi d'un valor especial entre el conjunt de cançons corejades, i aquesta característica també en determina un ús molt específic. Cantar aquella cançó desvetlla actituds respectuoses, i el fet de cantar-la no és un acte vulgaritzable ni repetible de manera indiscriminada. Per tant, ens acostem a una certa condició de "sagrat" de l'acte de cantar-la, com si la unitat i la cohesió del grup estiguessin vinculades al fet de proclamar aquesta cançó única.[13]

La majoria de col·lectius que es mostren públicament com a tals la fan servir d'ensenya en moments molt determinats i normalment singulars dels seus actes. Aquest moment singular és una altra característica important de la situació expressiva, que contribueix a fer de l'acte de cantar la cançó emblemàtica una enunciació particular: és aquest acte d'enunciació el que dóna existència virtual al grup; els membres del grup només tenen la certesa visual i física de la seva realitat com a col·lectiu en l'acte que els congrega, i el moment de l'acte en què es manifesta de manera més explícita la voluntat comuna és en l'enunciació compartida —alhora individual i col·lectiva— de la cançó emblemàtica.[14] Té, per tant, un caràcter

13 En l'argumentació que anirem elaborant apareixeran sovint mots del vocabulari religiós. No voldríem que aquest recurs —força habitual, per cert— s'entengués com un procediment tòpic dins la via sociologitzant de denúncia, ja criticada per Hennion: «Le recours systématique au vocabulaire religieux (et au latin...) transforme comme si celà allait de soit la thèse en dénonciation de toutes les délégations, devenues autant de trahisons;» (Hennion 1993: 123). El nostre estudi no té cap vocació de denúncia, sinó més aviat l'interès d'acostar-nos a la vivència del grup en la situació de cançó emblemàtica. I els conceptes vinculats a l'experiència religiosa --segurament a causa del desenvolupament institucionalitzat que l'organització religiosa va realitzar de moltes nocions i de moltes particularitats dels comportaments grupals-- ens ofereixen un ventall subtil d'actituds lligades a aquesta situació.

14 En aquest punt podríem recordar les asseveracions de Michel de Foucault (1971: 126): "La doctrina lliga els individus a certs tipus d'enunciació i els prohibeix per consegüent tots els altres; però fa ús, en canvi, de certs tipus d'enunciació per a vincular els individus entre si i diferenciar-los per això mateix de tots els altres. La doctrina efectua una doble subjecció: la dels subjectes parlants als discursos, i la dels discursos al grup, virtual si més no, dels individus parlants."

A la vegada que, com descriu Michel de Certeau (1980: 218-219), l'individu retroba una identitat com a signe corporal d'un discurs: "Une autre dynamique complète la première et s'y imbrique, celle qui pousse les vivants à

d'enunciació performativa (Austin 1972), ja que el mateix acte d'enunciar junts construeix el grup i l'identifica com a tal. En el fet de cantar junts amb la veu unificada, en la mateixa enunciació testimoniada pels cossos actius de les persones, es crea la identitat que es vol fer existir, i es fa en la unitat física del so (com argumenta Denis Laborde en l'estudi dels *bertsulari*, 1993). Qui refusa de participar en aquesta veu unificada, ha d'afrontar les conseqüències que es deriven de manifestar explícitament la no-creença en els valors del grup.[15] L'emplaçament temporal de la cançó emblemàtica dins la durada de l'acte complet del grup també ens pot indicar les prioritats que té cada mena d'acte. Així, en els actes de desenvolupament previst o tancat —on els assistents hi van amb unes expectatives força delimitades, i on el factor sorpresa queda reduït a aspectes no cabdals de l'esdeveniment—, la situació de cançó emblemàtica es reserva per a la part final, com una culminació ja esperada. En aquesta mena d'actes el factor d'identificació i de construcció del grup passa per davant d'altres consideracions, com acostuma a passar en les manifestacions, en actes religiosos o institucionals, o en concerts multitudinaris. En el cas dels partits de futbol, de resultat obert i imprevisible, allò primordial serà el desenvolupament de l'esdeveniment, i la situació de cançó emblemàtica se situa generalment en la part prèvia al partit, com una demostració inicial del grup abans de l'acte central.

A més a més, l'actitud gairebé transcendent que es té envers la cançó emblemàtica fa que mantingui una formulació sonora amb voluntat de perdurar fixa (una característica força habitual de les enunciacions performatives). Enfront del canvi constant i de les reformulacions a què està sotmesa qualsevol expressió oral, l'expressió de la cançó emblemàtica tendeix a l'estabilitat o, si més no, a una imatge d'estabilitat: segons el sentir que en té el grup, aquella *cançó* es manté invariable i fixada en el mateix ús durant temps llarg, que pot ser de generacions. Això no vol pas dir que l'expressió sonora d'un grup en la situació de cançó emblemàtica sigui un calc constant de si mateixa o una simple activació d'un objecte preexistent. Amb aquesta pretesa invariabilitat, en definitiva, es tracta de no traspassar els marges de realització acceptats implícitament pel grup com a "tolerables"

---

devenir des signes, à trouver dans un discours le moyen de se transformer en une unité de sens, en une identité. De cette chair opaque et dispersée, de cette vie exorbitante et trouble, passer enfin à la limpidité d'un *mot*, devenir un fragment du langage, un seul nom, lisible par d'autres, citable.(...) Car la loi en joue: 'Donne-moi ton corps et je te donne sens, je te fais nom et mot de mon discours'.(...) cette passion d'être un signe.»

15 El jugador de bàsquet de l'equip dels Denver (EUA) Abdul-Rauf, de creències islàmiques, com a conseqüència de no voler posar-se dret en la interpretació de l'himne nacional abans de començar el partit, fou retirat de l'equip (març de 1996). D'altra banda, és força habitual fer argumentacions de creences en el grup a partir de com es canta l'himne: tothom recorda com Jean-Marie Le Pen va argumentar a manera d'evidència que demostraria la "no-franceseïtat" d'alguns dels jugadors de l'equip nacional francès de futbol el fet que no cantessin explícitament *La Marseillaise* en la interpretació de megafonia abans dels partits. Va afirmar amb voluntat d'atacar aquests jugadors (d'origen magrebí o de les colònies no europees de França): «La majoria no canten *La Marseillaise* o visiblement no la saben» (diari *La Vanguardia*, 25 de juny de 1996). L'acusació de no cantar queda, amb aquesta afirmació, implícitament equiparada a l'acusació de traïció a la idea de grup nacional.

o sigui, que una expressió particular d'aquesta cançó mai no pugui ser interpretada com una desviació de les intencions comunicatives. Es tracta d'una mena de redundància que garanteix la seguretat de l'individu envers el grup: "Au statut pédagogique de la redondance, on peut ajouter le rôle sécurisant de la répétition ou de la redite, dans un espace dont la vocation n'est pas tant d'enrichir en informations nouvelles, que d'exprimer, de confirmer ou de 'retremper', de réassurer et de poser l'adhesion en 'communion'." (Cheyronnaud 1991: 251)

Tot i això, les possibilitats d'expressió sonora «d'allò» que tothom percep com la "*cançó emblemàtica d'aquell grup*", poden ser força diferenciades, i entre els elements que posa en joc aquesta marge de diferència poden haver-hi indicis de comprensió matisadament diferent de la imatge o dels valors que cohesionen el grup. A aquest fet només cal afegir-hi el pas del temps, i tindrem davant nostre un panorama de transformacions musicals i de processos ben interessants i significatius des d'un punt de vista social. D'altra banda, aquests elements fixos de la «forma» tenen molt a veure amb els elements de la modulació del so privilegiats per la nostra notació gràfica (del text i de la melodia), encara que segurament la majoria dels que ho canten no han pas après la cançó a través de l'escriptura. L'estabilitat de la cançó té a veure amb la imatge de permanència, de seguretat i d'estabilitat que es vol donar del grup, i aquesta imatge és deutora d'un treball social i fins i tot institucional. Però aquest treball institucional d'assentar una imatge estable procura passar desapercebut, s'esforça a donar una aparença en la que la imatge del grup és un fet evident, obvi [il va de soi], com si fos el resultat natural d'unes qualitats intrínseques o immanents (Cheyronnaud 1992: 295).

Per altra part, les persones externes al grup (que no s'hi identifiquen, però que formen part del mateix entorn social), interpreten aquella expressió cantada com la representació explícita del grup i l'asseveració de la seva existència, fins i tot en el sentit de demostració pública i física de la seva força i cohesió, tal i com ja hem tractat en les manifestacions (Ayats 1992 i 1999). Entonar la cançó emblemàtica del grup és una «posada en escena» davant de la qual els externs que hi són presents poden sentir-se ben predisposats o distants --ja sigui indiferents o bé hostils. L'actitud dels que canten és d'exterioritzar l'orgull, el convenciment i la inamovibilitat de l'adhesió de cadascun dels membres envers el grup. En el mateix fet de cantar hi podem veure un acte de «com-unió» que vincula les individualitats presents a una veu que es transforma en bastant més que la simple suma de les veus individuals o de coordinació temporal del so; és un acte expressiu que inclou tant la visió tangible i efímera del grup com un cert contacte de cossos, de coordinació d'actituds gestuals. És una disposició de complicitat molt propera al «jurament fundacional» o a la «renovació de compromís» que volen fer perviure una relació fixa entre els congregats. Tampoc no som lluny de la *con-iuratio*, amb totes les implicacions que això comporta. L'efecte perlocutori que vol produir pot ser tant despertar simpaties entre els exteriors (per tant, adhesió), com mostrar determinació enfront dels "adversaris" (fer "por" o respecte), siguin adversaris reals, potencials o ficticis; o també marcar fronteres de pertinença a la

manera dels anomenats *shibboleths* o embarbussaments que indiquen comunitat (Noyes 1995). I aquesta intenció, tot i que moltes vegades pot quedar reflectida en el significat literal de les paraules de la cançó, en d'altres casos n'és força independent, tal com expressa perfectament la citació de Zumthor que encapçala aquest text.

En sentit oposat al bloqueig del text i de la melodia —bloqueig impulsat des dins del grup i des de l'acte explícit—, el joc d'alteració significativa dels mots o de la melodia serà interpretat immediatament com una "paròdia burlesca"[16] amb una intencionalitat còmica i disgregadora. Tots coneixem paròdies concretes de cançons emblemàtiques que quan es canten en un cercle d'amics serveixen per afeblir o ridiculitzar els valors o les persones que identifiquem amb aquella cançó, o sigui, per suggerir una inversió de les qualitats de respecte i de vàlua singular amb què es té previst aquell enunciat. S'aprofita el contrast i la contradicció d'utilitzar, per una banda, enunciats que recordem per la seva vinculació a una situació seriosa de cançó emblemàtica, i per altra banda modular-los a través d'alteracions on predomina la càrrega humorística, l'al·lusió o l'implícit (Cheyronnaud 1992: 293). L'ús paròdic —encara que sigui amb els mateixos mots i amb la mateixa melodia— ja està molt lluny de la "situació d'expressió cançó emblemàtica" que hem descrit fins aquí, i n'és més aviat una inversió que també necessita un espai de complicitat i de connivència entre els presents: sense el reconeixement de l'enunciat, de la situació emblemàtica on aquest enunciat s'expressa, i sense un munt d'implícits compartits i de referències comunes, no es podria de cap de les maneres entendre o cercar una interpretació a la paròdia. Però per fer més evident aquesta distància s'acostuma a alterar i modular elements verbals i/o melòdics, i aquestes alteracions —altament significatives en l'entorn on es formulen— afegeixen noves connotacions a la cançó. D'aquesta manera l'expressió sonora queda denotada amb característiques negatives, d'escarni o de burla, a partir dels models i codis compartits per aquell cercle social, ja que és feina dels oients mobilitzar el saber compartit i així procedir a "acabar" la facècia.[17] L'afegir-se a la paròdia també significarà el rebuig als valors del grup escarnit, o la demostració expressa de no sentir-se part d'aquell grup (actuant com un cas particular de la noció patró de refús proposada per Josep Martí 2000).[18] És per aquest "perill" de ser propici a la

16 Entenem *paròdia* en el seu sentit d'exportació del repertori fora del seu suport de funcionament dins de l'acte d'origen, amb possibilitat d'alterar-ne o modular-ne elements del missatge, i fent-ho sovint des d'una actitud de facècia (manllevant conceptes i mots de Jacques Cheyronnaud 1987: 51).

17 Manllevem a Jacques Cheyronnaud l'escenari de paròdia i la idea "d'acabament": «Par *achèvement,* j'entends —globalement et lors de situations ponctuelles— ce travail de décryptage, obligé pour l'auditoire, des éléments requisitionnés par la forme et la performance d'un exécutant et empruntés au savoir (sciemment) partagé du groupe; travail par lequel l'auditoire peut ou sait re-connaitre les références latentes empruntées à la réserve culturelle constituée localement, et, du coup fera aboutir la parodie. La dimension facétieuse ne sera pas tant de l'ordre de la qualité explicite contenue dans la forme qu'une virtualité que vient actualiser la complicité de partenariat entre exécutant et auditoire en situation de connivence ou de coïncidence» (Cheyronnaud 1990:25).

18 De totes maneres, cal admetre que la paròdia en la seva forma més inatacable és quan no altera gens ni mica els

paròdia que la cançó emblemàtica es reforça en un ús restringit i no vulgaritzable. En el cas de l'himne nacional d'alguns països s'intenta evitar aquesta vulgarització ja des de la mateixa legislació. En el cas de cançons emblemàtiques d'opcions polítiques o de grups religiosos, sense necessitat de normativa escrita, sí que s'observa un cert control atent de l'ús quotidià que se'n fa, de les reproduccions escrites, etc.
Però no sempre aquestes paròdies són fetes per actituds hostils al grup que se sent representat en aquella "cançó". També hi pot haver casos de paròdia dins del mateix grup i en una situació sempre molt allunyada de l'acte de "comunió col·lectiva". Aquesta paròdia sembla actuar com a element de relativització i de distància davant d'una adhesió massa completa o massa inamovible. Són paròdies que no arriben a posar en dubte els valors i el marc general del grup —sobretot quan el grup gaudeix d'una posició institucionalitzada— sinó que es limiten a nivells discrets i privats, amb un cert aire lúdic de discrepància, i generalment només es manifesten entre membres del grup de fidelitat indubtable. Acostumen a mobilitzar en l'expressió elements formals i coneixements implícits que difícilment poden ser entesos o compartits fora del grup d'iniciats; això fa que la paròdia només pugui reeixir entre els membres més o menys "convençuts", i que jugui en certa manera a l'exclusió i a la discriminació. Trobem exemples molt diversos d'aquesta forma de paròdia, que té evidents punts de contacte amb la *parodia sacra* estudiada extensament per Jaques Cheyronnaud. Aquesta "modulació" dels diferents nivells i maneres d'adhesió a una opció (sigui religiosa, política, futbolística o territorial) ha estat descrita per Bromberger en el cas dels seguidors d'un equip de futbol:

Toutes ces attitudes témoignent d'une religiosité mineure qui emprunte aux codes conventionnels de la devotion et se module en intensité d'une catégorie de supporters à l'autre. Il existe, dans les stades comme dans les églises, une échelle de la vie dévote, des fanatiques prompts à la violence, si l'on met en cause leurs idoles, aux pratiquants ocasionnels, à la ferveur à éclipse. Ici et là, toute une gamme de comportements se décline: certains se rendent au match comme à une messe quand d'autres assistent à une cérémonie religieuse comme à un spectacle (1995: 343).

Vegem en alguns exemples concrets les característiques apuntades fins ara.
Els clubs de la Lliga de Futbol Professional Espanyola tenen un *himne* propi que, juntament amb el nom i els colors de l'equip, identifiquen els aficionats[19]. Però així com els

elements formals ni rituals de l'acte que s'està parodiant (que pot ser sonor entre moltes altres possibilitats). L'única cosa que canvia en aquesta forma de paròdia és la convicció interna de l'actor i/o del/s espectador/s: l'acte es desenvolupa de la mateixa manera i allò que el fa considerar paròdia o no, només és la «lectura» personal. Segurament per això una de les actituds més temudes per qualsevol grup fonamentat en conviccions és la de «no creure» en el ritual que s'està realitzant. Si algun indici revela aquest tipus de paròdia, l'individu serà acusat del delicte més greu envers el grup: el de traïdor o de perjur.

19 El fet que el club tingui un himne propi, del tot habitual i clar en la competició espanyola, no es troba pas en

colors acompanyen els seguidors durant tota la cerimònia esportiva i més lluny i tot, l'himne —pel caràcter evanescent del so— només s'entona en ocasions assenyalades. Ho hem pogut observar detingudament al Camp Nou del F.C. Barcelona. L'*Himne del Barça*[20] és especialment atractiu, en part perquè inclou elements de l'expressió sonora col·lectiva molt propers dels eslògans de manifestació (pel que fa al ritme, a l'entonació i als picaments de mans). Però, durant un partit a l'estadi, l'himne generalment només es canta una vegada just en els moments abans de començar el matx, quan els jugadors acaben de sortir al terreny de joc. I es fa unànimement gràcies als incentius de la megafonia i dels panells lluminosos que fan memòria del text —i el difonen "sota control"—. Només molt excepcionalment pot tornar-se a entonar de forma espontània en moments d'especial transcendència, com serien els darrers minuts d'una eliminatòria que cal guanyar i que està empatada, o durant l'entrega d'una copa que el Barça acaba d'obtenir. I en aquests casos excepcionals l'acte de cantar l'himne es realitza com si fos una crida als valors més profunds i volgudament essencials del col·lectiu. Vam observar un fet d'aquestes característiques en el partit de tornada de la primera eliminatòria de la Copa d'Europa F.C. Barcelona-Dinamo de Kiev (30 de setembre de 1993). Just en els moments després que Koeman marqués el gol que permetia guanyar l'eliminatòria fins aleshores adversa (minut 68), i quan la cridòria d'alegria ja es relaxava, gran part del públic barcelonista va entonar espontàniament l'*Himne del Barça*, fet que fou destacat immediatament pels comentaristes de televisió, admetent que es tractava d'un comportament excepcional. En una altra ocasió també excepcional es va cantar l'*Himne* just en acabar el partit: després de derrotar per 5 gols a 0 "l'etern rival", el Real Madrid (Camp Nou, 8 de gener de 1994).

També hem d'esmentar el catorze de maig de 1994, quan al Camp Nou jugaven FC Barcelona - Sevilla en la darrera jornada de la Lliga, i per una combinació inesperada de resultats el Barça es proclamava campió de la competició. Just acabat el partit la megafonia va encetar l'*Himne del Barça* i tothom el va cantar en aquell moment d'especial transcendència, quan s'havia abastat el somni i calia mostrar que cadascú formava part, participant-hi físicament i amb la veu, d'aquell col·lectiu mític. Era una ratificació de la unitat en el moment gloriós, que també s'obriria a d'altres interpretacions: acció de

---

d'altres països. Bromberger no descriu en cap moment del partit la interpretació d'un himne oficial del club ni a Marsella ni a Nàpols. A Marsella descriu la interpretació per part de grups de seguidors de *La Marseillaise* de manera espontània quan els jugadors entren al terreny de joc (Bromberger 1995: 90), i sí que esmenta un "himne" propi a un grup organitzat de seguidors, els Ultras (Bromberger 1995: 88-89). En qualsevol cas, esmenta la interpretació de *La Marseillaise* "lors des grandes ocasions" i com a "écho significatif d'un destin national que l'on souhaite rappeler", i explica que els poemes dels seguidors recorden que el cant de La Marseillaise és el darrer moment del ritual que es dedica als morts per França (Bromberger 1995: 135 i 369).

20 Amb text de Josep Maria Espinàs i Jaume Picas i música de Manuel Valls, va guanyar el concurs que el F.C. Barcelona va convocar l'any 1974 per escollir un himne propi en català, que fos fàcil de cantar per tothom a l'uníson i engrescador (les bases especificaven "corejable [...] per una gran col·lectivitat").

gràcies col·lectiva, o confirmació del destí dels elegits? En tot cas, conté elements de les ceremonies religioses com, segons Émile Durkheim, «*s'attester à soi-même et d'attester à autrui qu'on fait partie d'un même groupe*» o «*la communion de consciences*» (Durkheim 1990: 333), clarament ratificats en l'actitud dels presents a l'estadi, tot i no haver-hi un component de transcendència (com ha assenyalat adequadament Bromberger 1995). És la unitat i la demostració de fe: cap dels desitjos més profunds no és impossible si hi ha aquesta preeminència de la comunitat sobre l'individu. Els mitjans de comunicació no dubtaran ni un moment a fer servir una terminologia religiosa —"acció de gràcies", "miracle"—, que en certa manera comunica l'actitud personal i col·lectiva de "jo hi era, al camp, cantant emocionat, formant part del somni fet realitat". Les actituds personals (gestos, dejunar, vocabulari) o els amulets i els objectes religiosos —de la religió oficial, perifèrica o "supersticiosa"— tenen un lloc en el comportament individual dels aficionats en la construcció dramàtica del col·lectiu (Bromberger 1995: 37 i 313-346). Curiosament, en els altres repertoris de cançons que s'interpreten a l'estadi gairebé no trobem indicis d'elements religiosos, i és en el cant de l'*Himne* on es manifesten més aquesta mena d'actituds.

Una altra ocasió única d'interpretació de l'*Himne del Barça* fou després del matx de l'obtenció de la Copa del Rei 1997 (F.C. Barcelona-Real Betis), amb un detall destacat: el partit es va jugar a l'estadi Santiago Bernabeu, seu del Real Madrid, màxim rival del Barça i dels valors que representa, i just un parell de setmanes més tard que el Real Madrid guanyés el títol de Lliga. La victòria en un estadi tan especialment simbòlic, que es pot interpretar com una revenja, va fer que l'himne del Barcelona prengués un valor insospitat, i d'aquesta manera es va convertir en comentari obligat de les cròniques periodístiques i de les declaracions dels protagonistes, fins al punt que les pàgines centrals d'esports del diari *La Vanguardia* (dilluns 30 de juny) portaven el títol: "*El himno de la alegría. Cinco veces y a todo volumen sonó el canto del Barça en el Bernabeu*":

Cuatro veces había sonado ya el himno del Barça en el Santiago Bernabeu convertido en una colosal caja de resonancia que mandaba las notas del canto en catalán a todos los puntos de la geografía madridista. Una vez más, la quinta!, la megafonía de un Bernabeu petrificado, incrédulo, para algún ultrajado, volvía a lanzar a la noche madrileña, convertida en verbena catalana, el himno del campeón, el himno de la alegría azulgrana. También eso era increíble en una noche diferente a todas. Todo era desmesurado, grande, algo para guardar en la memoria, para contar a los amigos, a los nietos, con el paso de los años, "ganamos en Madrid, hicimos sonar nuestro himno cinco veces en el Bernabeu, y eso no es todo: yo estaba allí!' [...]" (principi de la crònica d'Enric Bañeres, *La Vanguardia*, 30 de juny de 1997, p. 8 de la secció *Deportes*)

L'himne del Barça repetit per la megafonia i cantat pels seguidors dins l'espai ritual de "l'Altre" oposat, en el mateix lloc físic que representa el "ser més profund" de l'etern en-

emic, fa que la identificació dels "nostres" prengui una força extrema situada en el temps, com a acte simbòlic i també físic: es transforma en la màxima compensació de la victòria. I el fet de ser-hi, o de somniar —des de la contemplació de la televisió— haver-hi estat, cantant l'himne en aquesta unió sonora del cos imaginat del Barça, porta a la màxima satisfacció. Tal i com reflecteix la crònica, la celebració després del partit es va allargar tant com es va poder, fet que demostra la importància simbòlica de la festa blaugrana en el lloc màxim dels valors oposats. I enmig de la celebració es destacaven els indicis d'una perfecta simbiosi entre els "valors" blaugranes i els "valors" nacionals de Catalunya en el seu litigi amb Espanya, descrit periodísticament a través del vocabulari d'una invasió gairebé militar: "[...] 30.000 culés tomaron el Bernabéu con la satisfacción que supone ir a casa del mayor enemigo con un título a la vista. Ayer, el Bernabéu sufrió una invasión en toda regla. Se habló catalán en cada rincón, ondearon las senyeres, se silbó el himno de España y acabó resonando el del Barça. Fue la pequeña venganza que la afición se cobró en el territorio más hostil.[...]" (David Torras, *El Periódico*, 29 de juny de 1997, pàg. 2)
No podem deixar, però, les cròniques sense observar la recepció de "l'activitat blaugrana" des del sector oposat, des de l'Alter que permet la identificació: "Indignación en el Madrid por el himno del Barça en la final" [situació: assemblea de socis del Real Madrid] Así, a lo largo del acto, fueron varios los socios que se dirigieron a los asambleístas para criticar con dureza que se hubiera oído el himno del Barça en el terreno madridista, tras el triunfo azulgrana. El mal humor causado en la masa social del Real Madrid por haberse difundido por la megafonía del Bernabeu tanto comentarios en catalán como, sobre todo, el himno del Barcelona, se dejó sentir a lo largo del acto de ayer [...] [Lorenzo Sanz, president del Reial Madrid]: "No sabíamos nada de los himnos que iban a poner. Lo que sí rechazamos de plano es que tapasen los escudos de nuestro club [...]" (Redacció de *La Vanguardia*, 30 de juny de 1997, pàg. 5 de la secció *Deportes*).

Es va entendre el "missatge sonor" sense cap mena de dubtes, i també és significatiu que la reacció a la recepció es vegi recollida en les pàgines dels diaris de Barcelona, realimentant d'aquesta manera el joc d'oposicions.
Per tant, entès des d'aquesta vinculació als valors més profunds, l'*Himne* no es pot cantar de manera inconsiderada o fent-ne "mal ús". La burla a l'*Himne del Barça* no serà acceptada sota cap pretext per un seguidor de l'equip, i l'alteració del text o de la melodia per adaptar-los a circumstàncies del moment —procediment habitual en les altres cançons que sentim a l'estadi— mai no es farà amb l'*Himne*. Cap de les altres cançons que puguem sentir al Camp Nou no desvetllarà els sentiments d'emblema únic i cohesionador, ni aquest ús unànim, fins a cert punt "mesurat" i reservat per als moments adequats, que desvetlla l'*Himne*. Els barcelonistes només tenen *una* cançó per a les situacions de cançó emblemàtica: el seu *Himne*. Quan es troben en una final fora de l'estadi propi, l'ús de l'*Himne* canvia notablement: llavors convé fer-se notar davant dels crits de l'afició con-

trària, convé mostrar al màxim els signes d'identitat i la capacitat d'ocupació de l'espai físic i sonor, i en aquestes circumstàncies l'*Himne* té una freqüència d'aparició clarament superior.

En les manifestacions al carrer trobem el mateix fenomen però amb un grau de complexitat un xic més gran, tal com correspon a la diversitat també més gran dels col·lectius que s'hi mobilitzen. Així, en una manifestació de reivindicacions nacionals com és la de l'Onze de Setembre a Barcelona, la cançó emblemàtica és, sense cap mena de dubte, *Els Segadors*.[21] Doncs, contra allò que podria semblar, *Els Segadors* només acostuma a ser cantada per cada grup manifestant una sola vegada, això sí, amb posat solemne i respectuós, davant de l'estàtua de Rafel de Casanova —promogut a heroi nacional—, pocs metres abans de dissoldre's la comitiva. Tornem a trobar, doncs, la cançó que actua d'emblema, que és única, de forma força fixada, i que té el seu lloc d'ús en un moment molt precís i determinant de l'acte; la paròdia n'està completament exclosa. En d'altres manifestacions hem observat comportaments semblants: a París, en manifestacions de motivació diversa, grups trotskistes i comunistes canten amb força i reverència *L'International*[22] just abans de dissoldre el seguici, en el moment que es pot considerar com la culminació de l'acte col·lectiu, i amb un comportament corporal previst —dignitat, punys enlaire, mesura, rotunditat i aplaudiments després de cantar junts—. Sabem que mostren actituds paradoxalment equivalents els nostàlgics del règim de Franco amb el *Cara al sol*,[23] o a París els grups del Front National amb *La Marseillaise*[24] davant de l'estàtua eqüestre de Joana d'Arc.

En altres contextos observem circumstàncies molt semblants. A Catalunya, per exemple, la cançó emblemàtica de la majoria dels col·lectius religiosos —i que en certa manera els uneix en un emblema únic— és el *Virolai*,[25] que no pot pas faltar en la cloenda dels actes i trobades d'inspiració catòlica, i que cap dels assistents no dubtarà a cantar amb emoció.

---

21 Composta per Josep Guanyabents (text) i Josep Alió (melodia) en els darrers anys del segle XIX sota la inspiració d'una balada propagandística corresponent a la Guerra dels Segadors (1640). Ocupa popularment el lloc d'himne nacional durant gairebé tot el segle XX, encara que oficialment no ho sigui per llei fins l'any 1993. Té la curiositat d'estar originada per una cançó de sega d'argument eròtic (Massot, Pueyo, Martorell 1983: 15, 39-41; Ayats 2000: 24 i 43).

22 Amb lletra extreta d'un poema d'Eugène Pottier (1871) i melodia de Pierre Degeyter (1888). Vinculat a l'imaginari de la *Commune de Paris*, tot i que —com sol passar en d'altres casos d'himnes— no fou compost fins alguns anys més tard. De 1917 a 1944 fou l'himne nacional soviètic, i ho ha estat durant tot el segle XX dels partits socialistes i comunistes.

23 Obra de Juan Tellería l'any 1934, i des d'aleshores composició emblemàtica de Falange Española..

24 Vinculada a l'imaginari dels dies de la Revolució de 1789, en realitat no fou composta fins 1792 (text de Claude Joseph Rouget de Lisle i melodia d'autor desconegut). D'origen militar però no pas clarament pro-revolucionària, tingué tal èxit que ja el 14 de juliol de 1795 fou decretat himne nacional francès.

25 Text de Mn. Jacint Verdaguer i música de Josep Rodoreda. L'any 1880 va guanyar el concurs per escollir un himne a la Mare de Déu de Montserrat, patrona de Catalunya.

Com tots els casos descrits fins ara, generalment només es canta una vegada i just en el moment culminant o al final de la celebració. Altres cançons emblemàtiques són les identificadores d'un poble (*goigs* del sant patró o una dansa pròpia, en el cas de Catalunya), que en l'ús emblemàtic que se'n fa sobrepassen l'origen religiós que sovint tenen.

Després d'aquests exemples, però, creiem que ens equivocaríem de mig a mig si ens quedéssim només amb un esquema de correspondència unívoca entre una cançó emblemàtica i determinats actes identificadors d'un col·lectiu. Primerament perquè ja hem expressat que la categoria *cançó emblemàtica* no ha de ser pas vista com un "gènere" ni com una qualitat que determinades cançons tindrien per elles mateixes, sinó com una situació comunicativa on els propòsits del grup conformen l'acte de cantar i l'omplen d'unes vivències determinades. Això sí, aquest acte i aquestes vivències necessiten una expressió sonora adequada: un enunciat sonor que estigui lligat al record individual i col·lectiu, que desperti la memòria de situacions anteriors on l'individu va acceptar el màxim grau de complicitat amb la imatge, els valors i els sentiments que atribueix a aquell grup; una cançó que a través de l'adhesió al col·lectiu (l'acte realment important que s'està realitzant) deixa una empremta a molts nivells diferents de l'experiència personal i pren consistència com a referent. L'opacitat de l'enunciat i els diferents nivells de construcció significativa que tenim d'aquest enunciat (moltes vegades una barreja en diferents graus i modalitats d'elements sonors, visuals, gestuals) fa que no en puguem tenir una experiència uniforme, sinó fins a cert punt diversa i amb posicionaments o sentiments que poden semblar contradictoris a una anàlisi exclusivament lògica o unívoca (Vila 1996). És el record del conjunt de la "situació de cançó emblemàtica", i amb un lligam indiscutible a l'expressió sonora, allò que de forma més clara omple de qualitats la percepció que en tenim; com és l'adjudicació d'aquella expressió a un grup rebutjat allò que ens porta a qualificar-la negativament. Tanmateix la nostra experiència no és mai compartimentada en discerniments estrictes i, per tant, poden ser-nos agradables expressions sonores de grups als quals rebutgem l'adhesió, però només podrem qualificar positivament aquestes expressions en el marc d'un criteri de valoracions degudament allunyat de la situació de cançó emblemàtica. Cal tornar a remarcar un cop més la importància que en aquesta interiorització de l'acte hi té la part sensorial: la forma com un element més del laberint d'experiències sovint contradictòries i mòbils que guardem en el nostre record, i que ens vincula tant a sensacions corporals com a valors i sentiments (Pelinski 2000).

Segonament cal admetre que l'individu *no és* el col·lectiu, ni és només "una part del col·lectiu". L'individu es re-presenta com a col·lectiu i podríem arribar a afirmar que, en definitiva, el grup només pren forma perceptible en el conjunt d'actes individuals que es coordinen amb la voluntat de testimoniar-lo. Dorothy Noyes (1995) ha formulat una atenta panoràmica d'aquesta concepció del grup, que no pot pas desvincular-se de les xarxes d'interaccions individuals i empíriques que en el seu model creen i transformen la comunitat, de tal manera que el grup "imaginat" i manifestat en l'acció col·lectiva no es pot entendre si no és en dialèctica contínua amb l'entramat d'interaccions quotidianes

entre individus. La imatge d'estabilitat i de continuïtat del grup es fonamenta en el convenciment de les persones que se'n senten partícips i en la retòrica que exterioritza aquest convenciment i el fa compartit, i és aquí on la situació de cançó emblemàtica ocupa una plaça principal. Per tant, si volem ser més acurats, és en cada persona individual on cal observar l'ús i el valor que pren la cançó emblemàtica. I és des d'aquest punt de vista que ens adonem que l'individu no manté de cap manera una correspondència unívoca amb una cançó emblemàtica (ni tampoc amb una situació única de cançó emblemàtica), sinó que generalment participa de diverses, de la mateixa manera que se sent part de diversos col·lectius alhora. Podríem contemplar la persona com a punt de creuament de molts grups, però segurament és més encertat veure com un subjecte intervé en diferents graus i en diferents direccions a "fer visibles" diferents grups. Llavors ens trobem davant d'una gestió i d'una vivència personals de les situacions de cançó emblemàtica, de la mateixa manera que cadascú de nosaltres maniobra amb els actes de pertinença o d'adhesió a diversos col·lectius. L'experiència individual estableix una xarxa de sentiments de pertinença, amb nivells jeràrquics i una complexitat de relacions equivalent a la imatge que ens fem dels aspectes socials que hi són representats.[26] I la jerarquia que ho organitza no sempre coincideix entre individus, ni està exempta de paradoxes als ulls d'un observador exterior. És la complexa relació dinàmica entre el jo i el nosaltres que cal abordar:

El que las personas estén constantemente formándose y transformándose en el seno de su relación con otras personas, precisamente esto es característico del fenómeno de entrelazamiento en general.
Las personas sienten que "individuo" y "sociedad" son algo separado y, bastante a menudo, incluso opuesto —no porque efectivamente puedan observarse como entidades separadas y opuestas, sino porque estas palabras están asociadas a sentimientos y valores afectivos distintos y, muchas veces, opuestos. Estos patrones emocionales se interponen ante los ojos de la mente como pautas de selección; (...) no es difícil que se les atribuya una especie de existencia singular, una existencia distinta. (Elias 1990: 41 i 105).

D'aquesta manera podrem entendre perquè a l'estadi del Camp Nou una persona individual o una part del públic poden cantar el *Virolai* o *Els Segadors*, cançons emblemàtiques de l'àmbit religiós i nacional, respectivament; o perquè en una manifestació al carrer un

26 Diverses imatges del "nosaltres", més o menys explícites i més o menys variables o intercanviables. Norbert Elias (1990: 232-233) remarca l'interès d'una recerca amb aquesta perspectiva: "La utilidad del concepto de equilibrio entre el yo y el nosotros como herramienta de la observación y la reflexión puede incrementarse si se toma en cuenta esta multiplicidad de capas que posee el concepto de 'nosotros'. Estas múltiples capas se corresponden con los múltiples planos de integración interrrelacionados que caracterizan la sociedad humana en su actual nivel de desarrollo."(...) "Es fácil advertir que la intensidad de la identificación con estos distintos planos de integración varía mucho de un plano a otro."

mateix grup pot entonar des de *Els Segadors* a l'*Himne del Barça* passant pel *Virolai*, una cançó identificadora del poble d'on provenen i fins *La Internacional*; o, encara, l'*Himne del Barça* i *Els Segadors* juntament amb el *Virolai* en una trobada religiosa. En cap d'aquests casos, però, ningú no té cap dubte de *quina és* la cançó emblemàtica pròpia d'aquella circumstància. La unanimitat i força amb què és entonada, el moment que ocupa dins del desenvolupament de l'acte, el respecte "oficial" que se li atorga, tot aquest conjunt d'elements la marquen amb claredat. Les altres cançons que s'hi canten, i que poden actuar d'emblemes en altres situacions, aquí actuen més aviat de vincle, de citació d'una part del col·lectiu que en la seva vivència personal (i musical) uneix diverses esferes de la seva activitat. I ho fa potser tant per expressar que *ell*, membre convençut "d'un altre col·lectiu", també vol col·laborar amb tota la força de l'altre col·lectiu a l'existència d'aquest, com per indicar els lligams que en la seva persona (o en un nivell concret que pot anar des de la memòria musical a l'emotivitat o al gest) fa entre els dos col·lectius. En aquest lligam també s'hi pot veure una voluntat de determinar el grup present acostant-lo amb la citació cantada als valors del grup "citat", o a uns valors considerats la base d'una col·lectivitat més ampla. Evidentment, l'estimació que cadascú fa de cadascuna d'aquestes cançons està subjecte a notables variacions tant en el pla del transcurs vital com en el pla més històric de les transformacions socials. I malgrat la imatge de perdurabilitat i de relació fixa dins d'un col·lectiu, la cançó emblemàtica s'utilitza com un element canviant i dinàmic de la mateixa manera que es va modificant la composició i la imatge dels col·lectius, i al mateix temps es va modificant la percepció i la presa de posició individual. En definitiva, l'experiència individual no es pot pas compartimentar en àrees separades i estanques, sinó que es fon en una vivència indestriable, canviant i particular a cadascú.

En el cas de citar en els actes d'un grup una "altra" cançó emblemàtica, els membres del grup que no comparteixen l'adhesió envers el col·lectiu citat o invocat per la cançó, callen respectuosament (simpatia? indiferència?) o poden protestar sorollosament (xiulades i crits) per una unió de sentiments o de valors que consideren inadequada. És un procediment que podem qualificar d'*intertextualitat explícita*, ja que allò que canvia només és la circumstància on es canta, i gairebé tots els presents reconeixen la cançó i tenen una imatge clara dels valors que, segons el seu judici, hi van lligats. Però amb el canvi de context expressiu canvia completament la significació comunicativa, la intencionalitat que té cantar "aquella mateixa cançó".

En darrer lloc, volem tractar la qüestió de la transformació de l'expressió sonora, de la modulació "formal" d'una cançó emblemàtica. Hem dit que sempre que una transformació en la manera habitual d'expressar una cançó emblemàtica es produeixi amb consciència d'aquest canvi, consciència compartida pels membres del grup, això demostra una voluntat de modificació de la imatge que el grup dóna de si mateix. Ja que ens movem en un terreny relliscós d'intencions i de marges tolerables de formulació, cal admetre que la valoració i la certesa d'aquests canvis pot ser molt subjectiva (i, per tant, sovint contradictòria entre els membres d'un col·lectiu). O com en altres casos pot

ser percebuda de manera general com evident (i com darrere l'evidència s'hi pot entrellucar el treball de qualificació construït des d'una instància institucional). De la mateixa manera que diferents individus del col·lectiu poden mostrar significatives diferències en la imatge que cadascú té dels valors del grup, aquestes diferències s'acostumen a manifestar amb més claredat a l'hora de valorar i de qualificar una modificació en la seva expressió de cançó emblemàtica. Aquestes valoracions i qualificacions —no podia pas ser altrament— entren de ple dins el terreny d'imputació d'intencions al locutor, i dins el joc de cultura compartida entre l'enunciant i els oients. Cal acceptar que la intenció d'una modulació ha de ser entesa pels oients de manera més o menys clara perquè no perdi l'eficàcia que li atribueix el locutor.[27] Malgrat les dificultats que suposa observar aquest fenomen, volem descriure alguns casos que a la nostra manera d'entendre són prou il·lustratius.

A la primera campanya electoral de l'actual democràcia espanyola (maig-juny de 1977) un dels elements de novetat fou la presentació de candidatures de l'aleshores acabat de legalitzar Partido Comunista de España (presentat pel règim anterior com la personificació de tots els mals, vinculant-lo sistemàticament a la guerra 1936-39). Va produir un cert efecte de sorpresa que a la publicitat d'aquest partit per TVE se sentís la seva cançó emblemàtica —*La Internacional*— no pas cantada, sinó interpretada per un sintetitzador en una versió notablement allunyada de la més habitual. Aquesta versió indicava una voluntat de canvi de la imatge del partit (en plena efervescència *eurocomunista*) a través de la metàfora de la interpretació realitzada per un instrument que aleshores estava molt vinculat a la modernitat, a les noves generacions, al nou so dels grups de moda i de la tecnologia punta. D'aquesta manera, un element tímbric procurava afegir nous valors a l'expressió emblemàtica.

Prou coneguda és la interpretació de l'himne nacional dels Estats Units de Nordamèrica que va fer amb guitarra elèctrica Jimi Hendrix al mític festival de Woodstock (1969).[28] Més que "tocar" l'himne, el va reinterpretar a partir d'una estètica, d'uns gestos i d'unes formulacions pròpies del virtuosisme guitarrístic que Hendrix havia portat a un desenvolupament espectacular. En va quedar una "versió" oberta a moltes consideracions i valoracions, i que mentre era motiu d'escàndol per a una part del país, era aplaudida per una

27 En mots de Récanati, que volen sintetitzar una de les idees bàsiques de la lingüística de l'ús: «On peut (...) dire que l'intention illocutoire du locuteur (l'intention d'accomplir tel acte illocutoire) se réalise au moyen de la reconnaissance par l'auditeur de cette intention.» (Récanati 1979: 96)

28 Star-Spangled Banner, promogut a himne nacional l'any 1931. Es pot escoltar i veure (detall important per a qualsevol activitat sonora!) a la pel·lícula dedicada a aquell festival. La interpretació de Hendrix ocupa un lloc destacat en un dels moments culminants. Un altre cas epígon fou la interpretació de l'himne nacional anglès, God Save the King/Queen (utilitzat des de 1744) que efectuaren el grup Sex Pistols l'any 1977 —25è aniversari de la coronació de la reina-, i que rebé una dura sanció oficial en forma de prohibició legal dels enregistraments.

altra part. En l'època del jovent *hippy* i de la guerra del Vietnam, caldria preguntar-se com es podia entendre el missatge llançat per una expressió que només manipulava elements sonors fora de les previsions establertes i fora del lloc socialment idoni. S'entenia com una proposta d'ampliació de la concepció de qui era un "bon" ciutadà nordamericà, afegint-hi el grup *marginal* que s'havia congregat en aquells prats? Era una forma d'afirmació que ells, joves alternatius, també eren nordamericans, i els seus valors, les seves actituds i els seus comportaments —sovint blasmats— igual de legítims que els socialment més acceptats? Era una "provocació" explícita als valors que tradicionalment representava l'"himne"? No seria gaire prudent buscar una resposta ràpida sense un estudi en detall de la repercussió que va tenir, però el que queda ben clar és la voluntat i el poder d'interpel·lació que tenia en aquelles circumstàncies una simple modulació formal de l'expressió "cançó emblemàtica" que tothom coneixia dels actes institucionals. Canviar les condicions d'utilització no es podia atribuir a un simple atzar o ignorància, com ha explicat Jaques Cheyronnaud (1992: 296) parlant de la paròdia sacra:

Passer outre les conditions d'utilisation de ces énoncés pourrait donner lieu à un travail d'estimation sur une éventuelle décision du sujet de passer outre. Cette estimation ne concernera pas nécessairement ou seulement l'ordre de l'ignorance des conditions d'utilisation par le sujet, mais encore celui de son degré de culpabilité relatif à la volonté avec laquelle il a pu passer outre.
"*Indigna tractatio* « (traitement indigne). L'expression relève de l'axe définitoire institutionnel d'actes qui, dans ce secteur particulier d'une instrumentation cultuelle, «touchent» à des éléments réservés et protégés.

En la mateixa línia d'interpel·lació, però amb un resultat bastant més clar i contundent, s'emmarca el cas de l'actriu Roseanne Barr —coneguda per ser la protagonista de la sèrie Roseanne—, que ens ha comunicat personalment Dorothy Noyes. L'actriu va ser invitada a interpretar l'himne nacional dels Estats Units de Nordamèrica abans de començar un partit destacat de la Lliga Nacional de Béisbol. És un fet força freqüent que algú famós agafi el micròfon en aquestes circumstàncies, i hi ha precedents il·lustres del món de l'òpera o del music-hall. En aquell moment —que no dubtaríem gens de qualificar de situació de cançó emblemàtica—, Roseanne va decidir fer una paròdia dels gestos típics i tòpics dels jugadors de bèisbol durant el partit (escupir, tocar-se els genitals, etc) durant la interpretació histriònica de l'himne. Aquesta actuació fou molt mal rebuda pel públic televisiu nordamericà que, malgrat la gran popularitat de l'actriu, va reaccionar amb protestes generals davant d'un comportament considerat provocador, «sacríleg» i digne de punició; o sigui, que es van mobilitzar els adjectius ja previstos des de la institució religiosa per condemnar una conducta considerada de "tractament indigne" d'allò digne de reverència. El traspàs explícit dels límits previstos no van ser tolerats, i es podria pensar si el «fracàs comunicatiu» per part de l'actriu era o no motivat per un error de comprensió

dels valors inherents a aquell moment, o simplement per una previsió on no es va valorar correctament el risc. En definitiva, són els riscos del comediant, que quan agafa com objecte de paròdia un enunciat de l'ordre del culte (sigui religiós o d'una altra índole) s'ha de limitar a allò convenient i moderat (actitud descrita a través de la noció clàssica d'eutrapelia a Cheyronnaud 1992: 298-299), o s'ha d'exposar a ser acusat d'engany i de tenir una intenció de dissoldre la creença i, amb ella, la coherència social.

En aquests exemples observem com un canvi en l'expressió formal de la cançó emblemàtica —canvi que no té perquè afectar el text[29] sinó al comportament corporal, a la modulació del so, a l'instrument musical o, simplement, a la idoneïtat del lloc social— pot suggerir a l'oient notables canvis en la percepció de la imatge de grup que s'està comunicant: modificació en l'orientació de la imatge, reformulació dels límits del grup, o un atac a la cohesió del col·lectiu. La situació de cançó emblemàtica és un dels mitjans amb què l'individu es vincula al grup, i a través del qual l'agrupació efímera de persones construeix el sentiment, la cohesió i la imatge de grup. Certament això no es fa només a través de la situació de cançó emblemàtica, ja que existeixen altres moments i altres enunciats que també contribueixen a aquesta construcció del grup, i hi ha altres cançons que també tenen una càrrega indubtable d'emblema o de referència per a un col·lectiu. Nosaltres, però, hem optat per incloure en la categoria *situació de cançó emblemàtica* només aquells casos d'identificació màxima, única i concretada en el temps, i deixem fora d'aquesta categoria les altres cançons que tenen una certa càrrega d'emblema però que no actuen com aquest emblema únic i indubtable. Les podríem qualificar de *cançons amb valor etnicitari* (amb el benentès que en diferent grau moltes cançons ho són) en oposició a la cançó única que hem tractat fins ara. En la transformació dinàmica dels grups i de les expressions, és clar que una cançó amb valors etnicitaris pot passar a ocupar el lloc de cançó emblemática, i que les cançons emblemàtiques poden deixar de ser-ho: sempre ens movem dins de processos per definició inacabats.

Una darrera circumstància que volem esmentar és quan en un acte al qual s'hi convoquen persones de procedència tan diversa que probablement només formaran grup en aquella ocasió, se'l vol dotar d'una situació de cançó emblemàtica. Cal, aleshores, "crear" la situació de cançó emblemàtica i, en canvi, no es poden utilitzar cançons prèviament compartides o conegudes pels assistents a l'acte, degut per una banda a una "feble" base de coneixements compartits i per una altra al fet que les cançons conegudes ja estan "marcades" per utilitzacions anteriors. Un exemple d'això va ser la clausura dels Jocs Olímpics de Barcelona 1992: davant de la necessitat —o de l'objectiu— d'unir l'emotivitat de tots els assistents i televidents en un acte de multituds amb una voluntat integradora suposadament universalista, el millor procediment era indicar explícitament el moment reser-

29 La paròdia més "habitual" és l'alteració del text, la part més discerniblement significativa i estabilitzable de l'expressió, i per això els diferents poders socials han desenvolupat maneres de fixar i controlar el text. Els altres elements de l'expressió sonora, en canvi, han estat sempre menys controlables, tot i les directrius d'estil, d'actitud, de comportament o d'ús dels instruments.

vat a la cançó emblemàtica. Va ser *Amics per sempre / Friends for ever*[30], que tot i sentir-se allí per primera vegada no va fer dubtar del lloc de cançó emblemàtica que se li reservava (indicat i subratllat per una gran diversitat de senyals). D'altra banda, el caràcter puntual i efímer d'un grup tan enormement gran com de mal delimitar, i la vaguetat dels valors d'aquest grup (més enllà d'una "bona voluntat" universal), pot fer que aquesta cançó no passi d'ocupar un lloc discret en el record i en els sentiments dels participants. En certa manera era un artefacte (multilíngüe) creat per ocupar aquesta situació necessària però extremadament efímera de cançó emblemàtica —al costat d'altres citacions de cançons emblemàtiques i de cançons amb càrrega identitària que anaren presentant-se en el transcurs de l'esdeveniment mediàtic—, i just en el moment més emotiu i integrador de l'acte. Probablement aquesta cançó no tindrà cap altra ocasió d'aparèixer com a veritable cançó emblemàtica, però això no li treu gens de la força que va assolir aleshores gràcies a la complicitat concedida pels espectadors.

Com a epíleg, volem aportar les significatives paraules de Valeria B., una dama torinesa ja jubilada que en la conversa amb Christian Bromberger sobre la seva dedicació a la Juve va afirmar (1995: 58): "J'ai fait promettre au président Boniperti qu'ils soient tous là quand je mourrai... Je les veux tous avec les drapeaux, les supporters aussi. Et que l'on ne dise pas alors, comme c'est l'habitude dans ces circonstances: "C'était une brave femme". Non ! Que l'on dise simplement: "C'était une *tifosa* de la Juve !" Qu'ils soient là tous autour en chantant, si possible, l'hymne de la Juventus.»

Bibliografía

AUSTIN, J. (1972). *Quand dire, c'est faire*, París: Seuil.

AYATS, J. (1992). «"Troupes françaises hors du Golfe'. Proférer dans la rue: les slogans de manifestation», in *Ethnologie Française*, XXII/3, p.348-367.

— (1999). *La música i l'expressió sonora dels col·lectius a les manifestacions de carrer i als estadis de futbol*, édition microphotographique de thèses doctorales, Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

— (1999). "Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación", in *Antropología,* 15-16 (mars), pp. 243-267.

— (2000). "El sorgiment de la música popular", in *Història de la Música catalana, valenciana i balear*, vol. VI, pp. 19-120, Barcelona : Ed. 62 (avec une selection de musiques sur 2 CD).

BROMBERGER, C. (1995). *Le match de football: Ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples et Turin*, París: Maison des sciences de l'homme.

CERTEAU, M. (1980). *L'invention du quotidien: 1, arts de faire*, París: Gallimard.

CHEYRONNAUD, J. (1987). «A la scène comme au sanctuaire: le music-hall et la grand-

30 Composada especialment per a l'ocasió per A. Lloyd Weber amb text de Don Black.

messe» in *Ethnologie Française*, XVII/1, (janvier-mars), pp .45-52.
— (1990). «Dieu fait des manières: musiques d'appareil et d'apparat» in *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 3, pp. 23-33.
— (1991). «Quand ses défauts sont les qualités du genre: le cantique (1870-1920)» in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, vol. 98, pp.247-259.
— (1992). «'Sacré à plaisanteries'. Notes pour servir à l'étude de formes parodiques» in *Ethnologie Française*, num.1992/3, pp. 291-301.
DURKHEIM, É. (1912). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, París: P.U.F.
ELIAS, N. (1990). *La sociedad de los individuos*, Barcelona: Península.
FOUCAULT, M. (1971). "Nietzsche, la généalogie, l'histoire" in *Hommage à Jean Hyppolite*, París : P.U.F.
HENNION, A. (1993). *La Passion musicale: une sociologie de la médiation*, París : Métailié.
LABORDE, D. (1993) ms., *Le bertsulari: improvisation chantée et rhétorique identitaire en Pays Basque*, Thèse de doctorat, ÉHESS, París.
MARTÍ i PÉREZ, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Sant Cugat del Vallès: Deriva editorial.
MASSOT, J.; PUEYO, S.; MARTORELL, O. (1983). *Els Segadors: Himne Nacional de Catalunya*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
MUSIL, R. (1993). *L'home sense qualitats. I*, trad. Ramon Monton, Barcelona: Edicions 62.
NOYES, D. (1995) ms. *Group*, Universitat de Pennsylvania, 44 p.
PELINSKI, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid: Akal.
RÉCANATI, F. (1979). "Insinuation et sous-entendu", *Communications-30. La Conversation*, París: Seuil, pp.95-106.
VILA, P. (1996). "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones", *Trans - TransculturalMusic Review*, 2, Castelló: Universitat Jaume I www.sibertrans.com/trans
ZUMTHOR, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*, París: Seuil.

DE LA INTERNACIONAL AL *SOUND SYSTEM*: APROXIMACIÓN AL PAISAJE SONORO DE LAS MANIFESTACIONES

Andrés Antebi
Pablo González
Grup de Treball Etnografia dels Espais Públics
Institut Cátala d'Antropologia

Junto al rumor de la multitud, se oye el zumbido incesante del helicóptero. De repente, un pequeño grupo que marcha junto a la banda de música, levanta sus manos al viento y empieza a agitarlas. Cantan a coro: "¡Ito, ito, ito, que caiga el pajarito!" El lema se extiende y el volumen se intensifica hasta confundirse con el sonido estridente de los tambores. La gente baila, mostrando el dedo anular al cielo. Al rato, vuelve el murmullo y cesa el repicar del bombo. Todo se calma. De nuevo se escucha el to-to-to-to-to-to de la hélice que gira. El río humano desemboca en la plaza. Un numeroso grupo de jóvenes disfrazados de indio, con sus plumas y sus lanzas, se acerca a las cámaras de televisión apostadas en una esquina del recinto. Corean: "¡Y luego diréis que somos cinco o seis!" Algunos cláxones suenan a lo lejos mientras un hombre de mediana edad se dispone a hablar por el megáfono... Esta secuencia podría estar sacada al azar, de entre los centenares de manifestaciones reivindicativas que se han sucedido en Barcelona en los últimos años.

Hoy, en la ciudad, salir a la calle y manifestarse es ya un ritual cívico tan habitual que forma parte indisociable de la tradición. Más que un derecho es un hábito. De hecho hay pocas cosas que resulten tan arraigadas entre sus habitantes como la costumbre de salir de casa a manifestarse por algún motivo. La historia forjó esa tendencia y la memoria colectiva así lo atestigua.

La recurrencia con la que los barceloneses se manifiestan es un caso poco común, comparable tal vez a México DF. Mirando más allá, podemos ver que las marchas reivindicativas, entendidas como una modalidad de acción colectiva estereotipada y recurrente, constituyen una herramienta fundamental de la vida política pública en las sociedades contemporáneas.[31] Son momentos intensos, de ruptura, en los que personas individuales y anónimas pactan constituir una unidad, efímera y poderosa, para hablar por sí mismas.

¿Cómo suenan hoy las manifestaciones, cómo han sonado a lo largo del tiempo? Es una de las preguntas que aquí nos formulamos.

---

31 Sólo en las semanas en que ultimábamos este escrito, la televisión informaba diariamente sobre movilizaciones del signo más diverso en todo el estado. Contra la devolución a Catalunya de los papeles de Salamanca, por la familia heterosexual, por el matrimonio homosexual, contra el diálogo con ETA, contra la construcción de una prisión en Esteràs, contra el hambre, a favor de la música en directo, contra la represión a los anarquistas italianos, por el Orgullo gay...

Estamos ante una expresión de la cultura popular que nació en Europa a mediados del siglo XIX, y que hoy, como ayer, es equiparable formalmente a otros sistemas expresivos como las fiestas populares en la calle: pasacalles, procesiones religiosas o explosiones de euforia colectiva como las que se registran cuando se celebra una victoria deportiva.

El parentesco entre las procesiones solemnes de la liturgia católica, los desfiles carnavalescos y las marchas reivindicativas es muy estrecho. Siguiendo a Kaplan: "Nadie en la Barcelona de finales del siglo XIX se hubiese cuestionado ni por un instante la importancia de los rituales y las ceremonias. (…) Cada mes había un montón de celebraciones religiosas y no había grupo político que no organizase sus propias festividades. Pero ¿qué significaron en realidad todos esos eventos comunitarios? De hecho, antes de la radio y la televisión, los rituales callejeros eran el principal medio para comunicar ideas. Marchas de uno u otro color político proporcionaban un cuadro visual de las diferentes perspectivas de orden social en juego y eran, como mínimo, tan persuasivas como cualquier otra forma de debate. Las demostraciones de masas mostraban una comunidad compartiendo determinados valores. Reafirmaban a los participantes en sus propias fuerzas e intimidaban a sus oponentes." (Kaplan 2003: 35).

Desde un punto de vista simbólico y formal, la frontera entre fiesta y manifestación es muchas veces difusa. Vale como muestra la definición usada por Honorio Velasco para hablar de las fiestas populares: "Las gentes ocupan los espacios comunes y allí, al amparo de sus símbolos, materializan su identidad social. La fiesta es un contexto complejo en el que tiene lugar una intensa interacción social, un conjunto de actividades y rituales, una profusa transmisión de mensajes, algunos trascendentes, otros no tanto y un desempeño de roles particulares que no se ejercen en ningún otro momento de la vida comunitaria. Todo parece ser susceptible de una carga afectiva, de una tonalidad emocional, de forma que la gente y su acción social parecen encontrarse para crear un ambiente inconfundible, un ambiente de fiesta" (Velasco 1982: 8).

¿Cuál es entonces el rasgo distintivo entre una y otra? A diferencia de las fiestas, las manifestaciones dicen, reclaman explícitamente. Expresan a través de una batería de mensajes, una reivindicación concreta. En la fiesta *somos* parte de una comunidad. En las manifestaciones *somos* y además *queremos*. Interpelamos al poder pidiendo que termine una guerra, que baje el precio del pan, que los homosexuales no se puedan casar, que los homosexuales se puedan casar, que liberen a los compañeros presos…

Las manifestaciones, *manis* en el argot de los ya iniciados, constituyen —como las fiestas callejeras— un momento efímero de ruptura con el ritmo cotidiano de la ciudad. Una irrupción ritualizada de cuerpos, moviéndose unidos y ocupando tumultuosamente el espacio público. Una suma heterogénea de individuos que han pactado tácitamente desfilar, gesticular, gritar, detenerse, hacer ruido, sentarse en el suelo, aplaudir o arrasar un McDonald's, con el fin de mostrarse, cuerpo a cuerpo, ante el resto de los ciudadanos y ante los poderes instituidos.

Cuerpo a cuerpo y en la calle. En efecto, es en la trama urbana, en sus esquinas, plazas

o avenidas, donde la movilización se hace visible. Entonces, nuevos usos, imágenes y sonidos se apropian del espacio. La ciudad geométrica del mapa, la nitidez de sus aceras, edificios y monumentos, es literalmente usurpada, interrumpida por grupos que se han organizado para trastornar su ritmo ordinario, celebrando, reclamando o defendiendo alguna cosa. La rutinaria cadencia del día a día en las arterias de la urbe, se transforma radicalmente. El transeúnte debe cambiar de trayecto. Los automóviles son expulsados del asfalto y el mobiliario urbano deja de cumplir las funciones que se le han asignado. El rumor, el murmullo de la multitud caminando junta se impone al ruido de los coches y de las obras. Los semáforos siguen cambiando de rojo a verde y de verde a rojo, pero ya nadie los tiene en cuenta.

Irrupciones sonoras

En tanto que usos extraordinarios del espacio público, las manifestaciones rompen el ritmo de la vida ordinaria en la calle, alterando significativamente el paisaje sonoro en los lugares dónde se desarrollan. Construyen una gramática y una acústica propia, bien reconocible, que irrumpe en el medio cotidiano, imponiéndose al resto de los elementos que configuran el paisaje sonoro habitual. La diversidad de recursos sonoros que cada una de las movilizaciones ofrece, es, en la mayoría de los casos, uno de los principales elementos de identificación colectiva entre los individuos participantes y aporta informaciones fundamentales sobre el carácter específico del acontecimiento. Los mensajes que se emiten constituyen una parte esencial del ritual. Sin la potencia del reclamar declamando, la mayoría de las movilizaciones quedarían despojadas de su carácter reivindicativo. Los mensajes están dirigidos a múltiples receptores. Algunos apelan al resto del grupo, otros a los eventuales espectadores, otros a los medios de comunicación, otros directamente al poder.

En el transcurso de la manifestación el aire se llena de voces, gritos, eslóganes, canciones, alocuciones, aplausos, pitos o músicas. En la mayoría de los casos, la diversidad e intensidad de los mensajes que se emiten, son el termómetro con el que se mide la temperatura ambiente de la movilización y se valora su éxito. Corear eslóganes, por ejemplo, es una de las prácticas más comunes.

El eslogan posee tal carga simbólica y expresiva, que muchas veces se erige en el recuerdo más vivo que los participantes tienen de ese salir a la calle. Se trata de una de las herramientas sonoras más utilizadas históricamente en las marchas ciudadanas y constituye uno de los pilares de su potencia declamatoria. Las consignas coreadas expresan una síntesis radical de los motivos que generan la reivindicación y sus ecos perduran en la memoria colectiva, a veces como símbolo de periodos enteros. Tal vez por que constituyen un recurso formal de primer orden, simple, directo y redundante, a través del cual el grupo se une y se presenta a sí mismo, literalmente, como una sola voz.

La transformación escenográfica del medio cotidiano no acaba en el repertorio de mensajes que emiten los manifestantes con finalidades precisas. El rumor, el murmullo que se oye en cualquier aglomeración humana fruto de las incontables interacciones, es otro de los rasgos acústicos distintivos de las movilizaciones ciudadanas. Además, hay elementos como los sonidos que se generan en situaciones de disturbios o los que se desprenden de las cargas policiales y estrategias afines de vigilancia y control, como el ya citado helicóptero o las sirenas de los coches-patrulla.

Otros recursos bien conocidos como el canto emblemático, han sido durante mucho tiempo los indiscutibles protagonistas del paisaje sonoro de las manifestaciones. Los discursos, los coros, las bandas musicales, las orquestas y en general, los instrumentos musicales, han ocupado también un espacio significativo. Sin embargo, en los últimos años, nuevos elementos, surgidos de las transformaciones que ha generado en la vida social la llamada "revolución tecnológica" parecen estar desplazando aquellas prácticas a un segundo plano. Grandes camiones dotados de fabulosos equipos de sonido, disc-jockeys armados de ordenadores portátiles capaces de generar y reproducir un sin fin de ritmos y efectos, han aparecido en la escena reivindicativa.

¿Cómo son los paisajes sonoros que las movilizaciones ciudadanas han ido dibujando a lo largo del tiempo en Barcelona? ¿Cómo han ido modificándose esos paisajes?

A viva voz

"Volvió a hacer uso de la palabra el señor Quejido (dirigente socialista) recomendando otra vez el orden, y diciendo que había quien trataba de producir disturbios para deslucir el acto imponente que celebraban los obreros barceloneses y quitarle la importancia que sin duda tenía. Se extendió después en consideraciones acerca de la trascendencia que tendría seguramente la manifestación si se verificaba con el orden con que se realizan esta clase de actos en los pueblos cultos".[32] La cita corresponde a un discurso pronunciado en el Teatro Tívoli, antes de la manifestación. Era el 1 de mayo de 1890, y la clase trabajadora celebraba por primera vez la que con el tiempo se convertiría en su fecha emblemática.

Nadie creía que aquella multitud fuese a llevar a cabo su acción pacíficamente y la idea de ver marchar por el centro de la ciudad a tantos obreros juntos atemorizaba a muchos ciudadanos. De ahí los continuos esfuerzos de los convocantes llamando al orden. Finalmente la manifestación transcurrió sin incidentes, y la presencia de mujeres y niños vestidos de domingo, dio a la marcha el aspecto de una celebración como cualquier otra. En aquel tiempo, una manifestación política en la calle que se desarrollase de forma cívica y ordenada era una novedad. Sin embargo, no todos los obreros compartían la misma estrategia política. Los anarquistas eran partidarios de usar la huelga general indefinida para

32 La Vanguardia, 2 de mayo de 1890

conseguir sus objetivos y rechazaban este tipo de desfiles por considerarlos una "especie de rutina consentida por burgueses y autoridades".

Por aquel entonces, la imagen más común de las multitudes organizando acciones reivindicativas evocaba escenas de disturbios, sangre y fuego. Barcelona vivía una situación de continua conflictividad política, y las acciones violentas eran frecuentes. Echarse a la calle a protestar implicaba casi siempre la construcción de barricadas, el saqueo, el incendio y el enfrentamiento con militares y policías. Cuando las autoridades tomaban represalias, los cañonazos desde el castillo de Montjuïc indicaban el inicio del estado de sitio. No era extraño escuchar el sonido de las detonaciones de bombas, pistolas y fusiles. El ruido de las piedras contra los cristales de los transportes públicos, el repiqueteo de los cascos de los caballos en las cargas, o el silbido de los sables, formaban parte del ambiente sonoro habitual durante las movilizaciones. Algunos episodios son bien conocidos, como las huelgas generales de 1902 y 1917 o la denominada Semana Trágica en 1909.

En toda Europa, la burguesía vivía atemorizada ante las cada vez más frecuentes muestras de fuerza obrera en el espacio público. Un articulista francés, a finales del siglo XIX, resumía el temor que las primeras marchas provocaban: "Las manifestaciones van a volverse frecuentes: se llama así a los paseos por la ciudad de una multitud considerable de obreros y de delegados de clubs marchando con música y banderas a la cabeza, normalmente en perfecto orden y con el fin de expresar un deseo, sea al alcalde de turno, sea al delegado gubernamental. Estas demostraciones son pacíficas, pero crean una profunda inquietud en la población, hacen imposible la vuelta de la confianza y el crédito y son además por sí mismas un síntoma inequívoco de anarquía. Mientras estén permitidas no habrá orden público" (Robert 1990)

Así, durante las primeras décadas del siglo XX, se va desarrollando y consolidando un modelo de manifestación política que tiene como eje el rito deambulatorio. A partir de entonces, las ocupaciones tumultuosas y lesivas del espacio público, coexistirán con desfiles organizados y ordenados, donde se fijarán las formas y convencionalismos, que, a grandes rasgos han pervivido hasta el presente. La manifestación, tal y como hoy la conocemos, va tomando forma durante aquellos años. Este tipo de marchas representan lo que Duvignaud ha llamado "la ilusión de la revuelta", en la medida en que son "desfiles políticos que siempre demuestran una capitulación ante el orden" (Duvignaud 1982: 140)

Un ejemplo extremo de este proceso de domesticación de las movilizaciones reivindicativas es la recomendación que se podía leer en distintos periódicos de la ciudad durante los días previos a la manifestación a favor de la Mancomunitat de Catalunya, que se celebró el 24 de octubre de 1913: "Manifestants. Per al bon ordre de la manifestació i èxit de l'expressió de la voluntat de Catalunya. No crideu: no canteu himnes, no dongueu visques, que l'unica veu d'entusiasme siguin els vostres aplaudiments"

Sin embargo, en estas primeras manifestaciones ciudadanas, cantar era una de las prácticas más extendidas. El himno, cantado a viva voz, fue casi siempre el recurso sonoro

más utilizado. Si durante el siglo XIX las canciones emblemáticas más populares fueron "La Campana",[33] "El Xirivit"[34] o "La Marsellesa",[35] durante las primeras décadas del siglo XX los himnos más entonados son "La Internacional",[36] "Els Segadors"[37] e "Hijo del pueblo".[38]

Las canciones, coreadas por la multitud, tienen como objetivo fomentar una cierta unidad emocional, cohesionar y autoidentificar al grupo. Constituyen lo que Ayats ha llamado "su imagen sonora". (Ayats 1998). El himno apela a los sentimientos más profundos y recrea, en cierto modo, un universo mítico, poblado de héroes, que sirve para propagar unos determinados ideales. Es una síntesis de los valores del grupo y una expresión poética de sus deseos. Cantarlo se convierte en un momento de solemne comunión con los demás que llama a la acción. Como dice Stefan Zweig hablando de "La Marsellesa", la canción emblemática "no está pensada para unos oyentes que disfruten de ella cómoda e indiferentemente sentados, sino para quienes fueran sus cómplices, para los combatientes. La ejemplar marcha, ese himno triunfal, esa canción de muerte, ese canto a la patria, el himno nacional de todo un pueblo, no es para que lo cante una soprano o un tenor sin

33 Obra de Abdó Terrades, y publicada por el "El Republicano" el año 1842. La música se le atribuye a Anselm Clavé.

34 Publicada por primera vez en el diario "El Centralista" el dia 7 de noviembre de 1843, durante los días de la revuelta conocida como la Jamància.

35 En Barcelona se popularizó la versión catalana del compositor Josep Anselm Clavé del 1871.

36 "Arriba, parias de la Tierra/ En pie, famélica legión/ Atruena la razón en marcha/ es el fin de la opresión/ Del pasado hay que hacer añicos/ legión esclava en pie a vencer/ el mundo va a cambiar de base/ los nada de hoy todo han de ser/ Agrupémonos todos/ en la lucha final/ El género humano/ es la internacional/ Ni en dioses, reyes ni tribunos/ está el supremo salvador/ Nosotros mismos realicemos/ el esfuerzo redentor/ Para hacer que el tirano caiga/ y el mundo siervo liberar/ soplemos la potente fragua/ que el hombre libre ha de forjar/ Agrupémonos todos/ en la lucha final/ El género humano es la internacional/ La ley nos burla y el Estado/ oprime y sangra al productor/ Nos da derechos irrisorios/ no hay deberes del señor/ Basta ya de tutela odiosa/ que la igualdad ley ha de ser/ no más deberes sin derechos/ ningún derecho sin deber/ Agrupémonos todos/ en la lucha final/ El género humano/ es la internacional"

37 "Catalunya triomfant/ tornarà ésser rica i plena/ endarrera aquesta gent/ tan ufana i tan superba/ ¡Bon cop de falç!/ ¡Bon cop de falç defensors de la terra!/ ¡Bon cop de falç!/ Ara és hora, segadors/ ara és hora d' estar alerta/ per cuan vingui un altre juny/ esmolem ben bé les eines/¡Bon cop de falç!/ ¡Bon cop de falç defensors de la terra!/ ¡Bon cop de falç!/ Que tremoli l' enemic/ en veient la nostra ensenya/ com fem caure espigues d' or / cuan convé seguem cadenes/ ¡Bon cop de falç!/ ¡Bon cop de falç/ defensors de la terra!/ ¡Bon cop de falç!".

38 "Hijo del pueblo, te oprimen cadenas/ y esa injusticia no puede seguir/ si tu existencia es un mundo de penas/ antes que esclavo prefiere morir/ En la batalla, la hiena fascista/ por nuestro esfuerzo sucumbirá/ y el pueblo entero, con los anarquistas/ hará que triunfe la libertad/ Trabajador, no mas sufrir/ el opresor ha de sucumbir/ Levántate, pueblo leal/ al grito de revolución social/ Fuerte unidad de fe y de acción/ producirá la revolución/ Nuestro pendón uno ha de ser/ sólo en la unión está el vencer."

acompañamiento, sino para las miles de gargantas de toda una masa" (Zweig 2002: 130).
El discurso, pronunciado primero a viva voz, y más adelante con la ayuda de micrófonos y sistemas de amplificación, fue otra de las expresiones sonoras más habituales. En una época donde no había excesivos momentos para la diversión, eran especialmente valorados aquellos oradores capaces de trenzar alegatos brillantes y largos, adornarlos con la riqueza de los gestos y tejer complicidades con el auditorio. Era la ocasión para el lucimiento personal de los representantes, siempre que fueran capaces de entretener y estimular a la concurrencia.
Durante esta primera etapa, también fueron incorporándose paulatinamente nuevos elementos sonoros significativos como los coros o las orquestas. Cuentan que durante el entierro de Durruti, el 22 de noviembre de 1936, que derivó en una auténtica manifestación de adhesión a la causa anarquista: "Se entonó el himno anarquista "Hijo del pueblo". Fue un momento conmovedor. Pero, por descuido, se había avisado a dos bandas; una tocaba en sordina, la otra con todas sus fuerzas, y no consiguieron mantener el mismo compás. Las motocicletas hacían mucho ruido, los automóviles tocaban el claxon... Las bandas tocaban una y otra vez el mismo himno; los tocaban sin ponerse de acuerdo y los sonidos se entremezclaban en una música sin melodía… finalmente música y saludos terminaron. Sólo se oía el murmullo de la muchedumbre" (Kaminski 2002: 55).

Fran-có, Fran-có, Fran-có / Ca-bró, Ca-bró, Ca-bró

Ese era uno de los gritos lanzados por mucha gente que salió a la calle —temiendo las posibles represalias— a saludar a las tropas nacionales que desfilaban victoriosas por Barcelona, el 26 de enero de 1939. Confundidos entre una multitud fervorosa, expresaban su sentimiento sin que el significado de su cántico se pudiese percibir con claridad.
Tras el final de la Guerra Civil, el paisaje en la calle se modificó por completo. En general, se hizo el silencio, se aplastaron los focos de posible conflictividad y se acalló cualquier expresión popular no orientada a mostrar su adhesión al Caudillo. La Brigada Político-Social impuso su ley.
Las doctrinas e intenciones del nuevo régimen resonaban en las voces paternales de los curas, que daban misas públicas en las plazas para "purificar la ciudad". En poco tiempo, las procesiones religiosas y los actos de bienvenida a las personalidades que el franquismo quería promocionar, se convirtieron en los principales acontecimientos en los que el espacio público se usaba de forma no habitual. También se promovieron las fiestas populares vinculadas al ciclo católico.
Fuera de estos tres ámbitos, hubo muy pocas manifestaciones ciudadanas. Una de las más sonadas tuvo lugar en diciembre de 1946, en contra de la recién creada Organización de Naciones Unidas y en defensa de la figura de Franco, debilitada tras la derrota de los

fascistas en la Segunda Guerra Mundial. Miles de personas desfilaron en perfecto orden entre el Passeig de Gràcia y Capitanía General exhibiendo centenares de pancartas y profiriendo gritos como *"¡España para los españoles!"*, *"¡Viva España!"* o *"¡Viva Franco!"*. El eslogan más coreado fue *"¡Franco sí, comunismo no!"*. Acabada la marcha, los asistentes se congregaron ante los balcones de Capitanía a escuchar los enardecidos discursos de las autoridades locales y responder con vivas igualmente encendidos a los machacones eslóganes con los que se reclamaba adhesión incondicional desde los micrófonos.

Los lemas *"¡Viva Franco!"* y *"¡Arriba España!"*, proferidos y coreados, se repetían con pequeñas variaciones en la gran mayoría de los actos públicos que se celebraban. También se puso en circulación un amplio repertorio de canciones emblemáticas, entre las que cabe destacar el himno falangista "Cara al sol".[39]

A la sombra de una cotidianidad controlada por mecanismos de vigilancia policial y sometida a una severa fiscalización política e ideológica, la resistencia antifranquista aprendió a hacer del sigilo y la sorpresa sus principales armas para intervenir en la calle. Aparecían en el momento menos esperado, para desvanecerse luego inmediatamente. Sus acciones, descritas en una metáfora preciosa como *un relámpago en el agua* (Delgado 2003), se desarrollaban en un mundo paralelo de movimientos, encuentros y estrategias que requerían la máxima reserva. Fueron años de silencio, disfraz y secreto, en los que pasar desapercibido era un factor esencial para burlar la cárcel o la muerte.

Hubo excepciones. En los primeros meses de 1951, la lucha contra el régimen vivió uno de sus momentos culminantes. La llamada Huelga de Tranvías colapsó la ciudad durante varias jornadas y puso en jaque a sus mandatarios. Fue una revuelta casi siempre silenciosa, muy prolífica en octavillas, pasquines y pintadas, en la que los ciudadanos se negaron a subir a los tranvías por el anuncio del aumento del precio del billete. Simplemente caminar se convirtió en un acto de rebelión. Algunos episodios, sin embargo, perturbaron la inquietante serenidad de las primeras noches de marzo. Centenares de hombres enfurecidos, hartos de la opresión y la miseria, se organizaron para apedrear cuantos coches de tranvía encontraron a su paso en Gràcia, L'Eixample, Sants, Horta, Sant Martí, Gran Vía, Paral·lel y la Barceloneta. El ruido de miles de cristales rotos ha quedado como uno de los recuerdos más vivos de aquellos días de agitación.

Aunque el gobernador civil, tras una reunión de urgencia con los poderes fácticos de la ciudad, anunció la rebaja de las tarifas a los precios anteriores, el pulso popular se mantuvo. El 12 de marzo, la primera huelga general contra el régimen paralizó las principales fábricas y el pequeño comercio. Hubo altercados por toda la ciudad, especialmente en la

39 Cara al sol con la camisa nueva/ que tú bordaste en rojo ayer/ me hallará la muerte si me lleva/ y no te vuelvo a ver/ Formaré junto a mis compañeros/ que hacen guardia sobre los luceros/ impasible el ademán/ y están presentes en nuestro afán/ Si te dicen que caí/ me fui al puesto que tengo allí/ Volverán banderas victoriosas/ al paso alegre de la paz/ y traerán prendidas cinco rosas/ las flechas de mi haz/ Volverá a reír la primavera/ que por cielo, tierra y mar se espera/ Arriba escuadras a vencer/ que en España empieza a amanecer.

zona del centro. El hotel Ritz fue apedreado y en la Plaça Sant Jaume, la multitud incendió una furgoneta ante el Ayuntamiento. De nuevo el sonido del fuego, de las piedras contra el vidrio y de las gargantas roncas de ira, podía escucharse en algunas de las zonas emblemáticas de la ciudad.
La huelga duró tres días en los que las calles quedaron desiertas. Después fueron ocupadas por los militares y se practicaron cientos de detenciones. Franco ordenó días más tarde la fulminante destitución del gobernador, el delegado provincial del sindicato y los jefes de la policía.
Aunque de menor intensidad, durante los años de dictadura, hubo otros momentos de agitación, relacionados muchas veces con las reivindicaciones estudiantiles, la conmemoración del Onze de Setembre o del primero de mayo. Aquí los cantos emblemáticos prohibidos como "Els Segadors" o "La Internacional", se erigieron en auténticos símbolos sonoros de la lucha clandestina. Sólo el hecho de entonarlos era un acto de subversión duramente castigado. Muchas veces, las acciones de la resistencia tenían como objetivo la distribución entre la población de octavillas donde figurasen las letras enteras de esos himnos, para que se conservasen vivos en la memoria.

Amnistia i llibertat!

Jo vinc d'un silenci
antic i molt llarg
de gent que va alçant-se
des del fons dels segles
de gent que anomenem
classes subalternes,
jo vinc d'un silenci
antic i molt llarg

El 30 de octubre de 1975, Raimon cantaba estos versos en un concierto en el Palau d'Esports. En un informe de la Brigada Social se podía leer: "Al acto asistieron unas 10.000 personas entre hombres y mujeres, en su mayoría jóvenes de unos 20 o 22 años de edad, muchos de ellos melenudos. Durante las canciones, tanto al principio como al final de las mismas, cuando las letras hacían alusión a la lucha sorda, como era la titulada "Jo vinc d'un silenci", que hubo de repetir ante la insistencia del público, que prorrumpía en aplausos y gritos de "libertad, libertad" y "Fora l'actual règim", los espectadores actuaban como una masa enfurecida." (Batista y Casas 2003: 276)
Estas y otras canciones popularizadas durante la transición, como "L'Estaca", "Al vent" o "Què volen aquesta gent?", surgidas del movimiento que en los años sesenta se bautizó como Nova Cançó, se convirtieron en himnos de resistencia democrática ante la dictadura franquista. Los conciertos eran verdaderos mítines reivindicativos y en los actos

organizados por los partidos de izquierdas, la actuación de los cantautores era uno de los momentos culminantes. Sus canciones formaron parte del repertorio clásico de las manifestaciones durante esta época. Así en la famosa "Diada del milió", el 11 de septiembre de 1977, unos altavoces repartidos por el Passeig de Gràcia reproducían junto al himno nacional, canciones de Lluís Llach, Raimon, Quico Pi de la Serra y Ovidi Montllor, entre otros.

Después de la muerte del dictador, sereno y en su cama, el régimen se debilitó. En un momento de incertidumbre política, la lucha por el espacio público se convirtió en uno de los principales campos de batalla. Gracias a las movilizaciones populares —cuya represión provocó numerosos muertos— y a pesar de la célebre frase "la calle es mía", la calle empezó a dejar de ser de ellos.

La manifestación a favor de la amnistía, el 1 de febrero de 1976 inaugura una nueva etapa. Aquel día, la presencia masiva de ciudadanos en la calle desbordó a la policía, que, dirigida por un omnipresente helicóptero, disolvió los primeros intentos de reunión. Los congregados no se amedrentaron y siguieron en pequeños grupos su marcha por todo el Eixample. Se montaron barricadas cruzando coches y todo tipo de mobiliario urbano. De fondo, el incesante sonido de las sirenas. Desde las ventanas y los balcones de las casas se recibía con aplausos y gritos de ánimo el paso de los manifestantes. Centenares de vehículos privados se unieron a la protesta, deteniendo su marcha para dificultar el paso de los jeeps de las unidades antidisturbios. Los cláxones acompañaban el grito de "*Lli-ber-tat, Am-nis-tía, Es-ta-tut d'Au-to-no-mi-a!*". Este eslogan, cantado por cientos de miles de personas, se convirtió en un emblema de aquella época.

Posiblemente sean los eslóganes una de las expresiones sonoras más emitidas durante las manifestaciones de finales de los setenta y principios de los ochenta. Empezó a ser frecuente la imagen de una persona, situada en la cabecera de la marcha que, megáfono en mano, intentaba promover determinados lemas. En cierta manera, la presencia del megáfono, de la voz amplificada, reconduce y dirige los gritos de los asistentes al acto, estableciendo un cierto control sobre las dinámicas y los tiempos de proferir los eslóganes.

La expresión sonora de los eslóganes está vinculada a la imagen que los manifestantes pretenden ofrecer para alcanzar con éxito su objetivo: la re-presentación callejera del grupo (Ayats 1998: 1). Así, los gays gritaban: *"Llibertat sexual, Amnistia total!"*, *"¡Vosotros, machistas, sois los terroristas!"* o *"Entre esos mirones, también hay maricones"*. Las feministas: *"Dret al propi cos"*, *"A mujer violada, picha cortada"* o *"Avortament lliure i gratuït"*. Durante las diadas se podía escuchar: *"Sí, sí, llibertat, amnistia total!"*, *"Visca Catalunya"* o *"In-inde-independència"*. En las huelgas del sector metalúrgico: *"¡Ea,ea,ea, la SEAT se cabrea!"*, *"Es demasiao, es demasiao, todos los currantes nos hemos juntao"*. Y los ecologistas: *"¿Nuclears?, no gràcies"* *"Eso, eso, eso, nucleares al Congreso"* y *"Nucleares, a la finca de Suárez"*.

Por otra parte, los discursos siguen estando muy presentes. Ejemplos hay muchos, quizás el que ha perdurado más en la memoria ha sido el pronunciado por Tarradellas desde el balcón de la Plaça Sant Jaume el día de su retorno. Después del famoso *"Ja soc aquí"*

sonaron por megafonía las notas de Els Segadors, y el President, emocionado, se acercó al micrófono para cantar. La versión grabada era un poco más rápida que la que entonaba el presidente y este llegó a perderse. Jordi Pujol, muy cerca de él, lo ayudó a recuperar el compás del himno.

La eclosión de la *street party*

Desde mediados de los años ochenta, las movilizaciones ciudadanas se han popularizado de tal modo que raro es ver un día en el que algún grupo no se manifieste en la calle por algún motivo. En paralelo, y especialmente en los últimos años, estas prácticas han experimentado un acelerado proceso de carnavalización.

Sigamos algunos rastros. El domingo 5 de mayo de 1985, cerca de 300.000 personas salieron a manifestarse, convocadas por la Coordinadora per la Pau i el Desarmament. Una enorme tela con el lema: *"Reagan lo que Reagan, Otan no, Bases fuera. Neutralidad. Referéndum claro"*, encabezaba la marcha.

Durante el trayecto, centenares de "indios", con plumas, hachas y pipas, corrían entre la multitud; se sentaban repentinamente o ejecutaban danzas por la paz, levantando sus manos al cielo y agitándolas. Decenas de muñecos, hechos con los materiales más diversos, satirizaban a Reagan, González y a otros mandatarios. Los cánticos y el ruido de los tambores eran constantes. Hubo consignas para todos los gustos: *"Referéndum ya"*, *"Reagan, al cielo, con Franco y con Carrero"*, *"Felipe, morritos, a la OTAN, tú solito"*, *"Felipe, no te enteras, en la OTAN no hay Casera"* y un canto, coreado por colectivos feministas, que cosechó un enorme éxito entre la concurrencia: *"Que barbaridad, que fatalidad, la madre de Reagan no pudo abortar"*. La marcha finalizó en la playa de la Barceloneta donde los "indios" volvieron a danzar y se lanzó al aire un globo con el lema "Reagan a la luna", coreado a su vez por los asistentes. Más recientemente hay otros ejemplos significativos, como las movilizaciones que tuvieron lugar en marzo de 2002 contra el Plan Hidrológico Nacional y contra la cumbre de jefes de estado de la UE.

En el caso de la masiva protesta convocada por el Moviment de Resistència Global contra la Europa del Capital, el 16 de marzo, la Via Laietana y el Passeig Colom fueron escenario de una imponente caravana multicolor. La música de pequeños sistemas de sonido montados en camiones, el continuo repicar de los tambores y el sonido de las cacerolas, se combinaban con las consignas más variopintas, desde *"Free Tibet"* hasta *"Berlusconi assassí"*, pasando por *"Papeles para todos"*. En esos días, las canciones de estrellas del pop como el cantante Manu Chao o el grupo de fusión Ojos de Brujo, se convirtieron en emblemas de la protesta. No faltó la ya popularísima *batucada*, un recurso sonoro que en los últimos años aporta su dosis de Carnaval a la gran mayoría de las movilizaciones que se llevan a cabo.

Como ocurre en muchas otras esferas de la vida social, las manifestaciones ciudadanas

se van festivalizando y espectacularizando, en la medida en que incorporan cada vez con más frecuencia, tecnologías expresivas orientadas a aumentar su impacto visual y sonoro.

La potencia declamatoria-reclamatoria que la movilización genera, —uno de los elementos que permite afirmar que fiesta y manifestación no son la misma cosa—, se ha ido reduciendo de forma acelerada, a la vez que la música y la puesta en escena de alegorías teatralizadas ganan terreno. Hoy, la música es sin duda la gran protagonista de los desfiles reivindicativos y su elevado volumen ahoga, casi siempre, la fuerza de las voces.

Un ejemplo claro de esa tendencia podría ser la evolución formal de la celebración del día del Orgullo Gay. La proliferación de eslóganes y otros mensajes sonoros que marcaron los primeros años de marchas, fue disminuyendo con el tiempo para dar paso a la aparición de grandes carrozas carnavalescas donde los disc-jockeys marcan el rimo frenético de las *drag queens* y otros personajes ataviados con espectaculares trajes que se exhiben ante la multitud. La presencia de estas grandes carrozas en el desfile, normalmente patrocinadas por discotecas y locales de ambiente, generó una enorme polémica entre los colectivos que conforman el movimiento, hasta que en 2004 se acordó retirarlas.

También en algunas manifestaciones del Primero de mayo, como el May Day, han ido desarrollándose estrategias escénicas similares, en las que el *sound system* —un camión en el que se instala un equipo de sonido de enorme potencia— se erige en centro de atención y foco emisor de mensajes. Uno o varios disc-jockeys se encargan de pinchar música y lanzar consignas (pregrabadas en CD) a los congregados durante todo el trayecto. Aquí, colectivos de aire posmoderno pregonan el "sabotaje contra el capital pasándoselo pipa" en un ambiente lúdico y colorista que convoca a grupos muy diversos, unidos por la voluntad de desmarcarse de las marchas "clásicas" que organizan los sindicatos mayoritarios.

También las *raves* o las *street partys*, ámbitos festivos propios de la cultura juvenil urbana, aportan muchos de los elementos que están transformando la puesta en escena de las movilizaciones ciudadanas contemporáneas. En julio de 1989, con el lema *"Friede, Freude, Eierkuchen" ("En favor de la paz, por la alegría y los crepes")* nacía oficialmente en Berlín la "Love Parade". Unos ciento cincuenta jóvenes encabezados por dos dj's de música techno: Dr. Motte y Westbam, realizaban una demostración "política" consistente en una marcha de cinco horas, encabezada por un camión, por la avenida principal de Berlín Occidental. En la manifestación había música y baile en vez de consignas.

Hoy la Love Parade es un multitudinario desfile con decenas de camiones en los que destacados dj's imponen sus ritmos. Las empresas organizadoras del evento realizan inversiones millonarias. Este modelo de fiesta reivindicativa se ha convertido en un referente para muchos países. En los últimos tiempos se han ido celebrando réplicas en Tel Aviv, Viena, Leeds, Capetown, Ciudad de México, y otras ciudades como Hong Kong, Nueva

York, Moscú, Barcelona o Santiago de Chile.[40]

La música electrónica es el eje sonoro de la *street party*. Y su emblema. Sintetizada en un ordenador a partir de la incorporación y combinación de sonidos de todo tipo: instrumentos tradicionales, ecos de la naturaleza, voces humanas o ruidos, se hace con la lógica del "*copy and paste*", lo que da como resultado texturas sonoras no habituales. Los disc-jockeys, creadores de estas bandas sonoras, tienen hoy tanta popularidad y seguidores como las más famosas estrellas del rock, y generan éxitos equiparables a los grupos o solistas de la industria musical.

Estos personajes ofician como nuevos gurús en algunas manifestaciones. En el transcurso de la celebración, el ritmo repetitivo de la música se convierte en una herramienta hipnótica que deja en sus manos el peso emocional de la ceremonia. Van conformándose nuevos paisajes sonoros, donde la palabra parece ir cediendo paso al juego del cuerpo, el baile y la música. Los congregados, siguiendo a los camiones, bailan y bailan durante horas. Como en una versión actualizada del cuento del flautista de Hamelin.

Bibliografía

ADAM, R. *et al.* (2005). *Cops de gent, crònica gràfica de les mobilitzacions ciutadanes a Barcelona (1890-2003)*, Barcelona: Publicacions de l'Ajuntament de Barcelona.

AINAUD DE LASARTE, J.M. (1979). "Què cantaven els revolucionaris catalans del XIX?", *L'Avenç*, 17, pp.66-67.

AUGOYARD, J.F. (2001). "L'entretien sur écoute réactivée", en M. GROSJEAN y J.P. THIBAUD. (eds.), *L'espace urbain en méthodes*, Marseille: Parenthèses.

AYATS, J. (1998). "Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación", *Antropología*, 15-16, pp. 243-268.

AYATS, J. (1997). "Dos situaciones de expresión sonora colectiva: las manifestaciones en la calle y en los estadios deportivos", *Revista Transcultural de Música*, Sociedad de Etnomusicología, noviembre.

BALLESTER, D. (2001). *Temps d'amnistia: les manifestacions de l'1 i el 8 de febrer de 1976 a Barcelona*, Barcelona: Edicions 62.

BALLESTER, D., RISQUES, M. y SOBREQUÉS, J. (2002) *El triomf de la memòria.*

40 En la convocatoria a este macro-evento, Dr. Motte uno de los fundadores, dirigió el siguiente mensaje a su público potencial: "Recuerden siempre su verdadero yo interior, y cuando tengan la oportunidad, exprésenlo con belleza, diversidad y compasión. Bailen la pacífica danza de la vida individual y disfruten. Tomen la oportunidad ahora de ser. Únanse a love parade en Santiago de Chile. Ese es su futuro. Abran su corazón. Liberen su mente. Enfrenten sus miedos. Vivan su alma. Los veo en Santiago de Chile el 2005! Nuestro día se acerca. La noche ya es casi nuestra. El futuro es felicidad. El futuro es nuestro".

La manifestació de l'onze de setembre de 1977, Barcelona: Editorial Base.
BATISTA, A., CASAS, A. (2003). "Les cançons de la Transició", *en* R. ARACIL *et al.* (eds) *Memòria de la transició a Espanya i a Catalunya*, vol. IV, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
COLLET, S. (1982). "La manifestation de rue comme production culturelle militante", *Ethnologie française*, XII/2, pp.167-177.
CRUCES, F. (1998). "El ritual de la protesta en las marchas urbanas", en N. GARCÍA CANCLINI (ed), *Cultura y comunicación en Ciudad de México*, Méjico DF: Grijalbo, vol. II. pp. 27-83.
CRUCES, F. (1998). "Las transformaciones de lo público. Imágenes de protesta en la Ciudad de México", *Perfiles Latinoamericanos*, VII/12. pp. 227-56.
DELGADO, M. (dir) (2003). *Carrer, festa i revolta. Els usos simbòlics de l'espai públic a Barcelona, 1951-2000*, Barcelona: IPEC-Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya.
DELGADO, M. (2005). *Elogi del vianant. Del model Barcelona a la Barcelona real*, Barcelona: Edicions de 1984.
DOMMANGET, M. (1970). *Historia del primero de mayo*, Barcelona: Estela.
DUVIGNAUD, J.(1982). *El juego del juego*, México: F.C.E.
FABRE, J. (2003). *Els que es van quedar, 1939: Barcelona, ciutat ocupada,* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
FANÉS, F. (1977). *La vaga de tramvies de 1951. Una crònica de Barcelona*, Barcelona: Laia.
FAVRE, P. (dir) (1999). *La manifestation*, París: Presses de la Fondation National des Sciences Politiques.
FERRER, J. (1972). *El primer "1r de maig" a Catalunya*, Barcelona: Nova Terra.
KAMINSKI, H. E. (2002). *Los de Barcelona,* Barcelona: Parsifal Ediciones.
HOBSBAWM, E. y RANGER, T. (2002). *La invención de la tradición*, Barcelona: Crítica.
KAPLAN, T. (2002). *Ciudad roja, periodo azul. Movimientos sociales en la Barcelona de Picasso*, Barcelona: Península.
VV. AA. (2003). *La Barcelona rebelde. Guía de una ciudad silenciada*, Barcelona: Octaedro.
VELASCO, H. (1982). "A modo de introducción: Tiempo de fiesta". en H. Velasco, (ed) *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Madrid: Tres catorce diecisiete. pp. 6-25.
ZWEIG, S. (2004). *Momentos estelares de la humanidad. Catorce miniaturas históricas*. Barcelona: Acantilado.

EL SOPLO EN EL JARDÍN Y EL RUGIDO EN EL BOSQUE

Manuel Delgado
Departament d'Antropologia Social
Universitat de Barcelona

"Dime todo lo que has oído, y lo que crees que significa". Eso es lo que le podría haber pedido Gene Kelly a James Steward, si éste último, en su papel de Jeff en *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock (1954), hubiera sustituido su atención visual obsesiva a lo que ocurría en el patio de vecinos de su casa, por una expectación auditiva. Su objeto hubiera sido, dado el caso, intentar sonsacar qué de argumentalmente estructurado se podía seleccionar de lo que en lugar de una amalgama casi magmática de impresiones glaúquicas —fogonazos de acción humana visible sin conexión entre sí—, hubiera supuesto una especie de masa sonora apenas diferenciable, que, en función de las horas del día, podría pasar de un murmullo apenas perceptible de microsonidos, salpicados de pequeñas erupciones sonoras, a un clamor cognitivamente indescifrable, una barahúnda de señales de origen incierto y valor desconocido.

Esa imagen, la de un mirón que sólo escucha, nos podría servir para ilustrar una premisa a asumir de entrada: no oímos sonidos, sino silencios, o mejor dicho pausas o intervalos vacíos que distancian entre sí los sonidos y nos permiten distinguirlos y asignarles naturaleza. Dicho de otro modo, no oímos sonidos, sino relaciones entre sonidos. Una forma como otra cualquiera de recordarnos hasta qué punto los sonidos —incluso aquellos que catalogamos como "ruidos"— hacen sociedad entre ellos y sólo pueden entenderse en tanto un código —inevitablemente cultural— los ordena y jerarquiza o los ignora. Eso es así tanto si las percepciones acústicas corresponden a la comunicación entre personas o proceden de ese mundo que también nos habla, por mucho que no le queramos responder. Tanto si se les atribuya o busque sentido como si pertenecen a ese pozo ciego al que van a parar las anomias sonoras, los parásitos, lo irrelevante; tanto si nos causan placer, como si nos resultan molestos, amenazantes o nos delatan; tanto si vehiculan el fluido de las informaciones como si lo obstruyen u obstaculizan.

No existe, es cierto, apenas una ciencia social sónica, como tampoco se ha realizado en el campo de la audición —ni en ningún otro— aquel apremio a una etnografía de las cualidades sensibles que apuntaba Lévi-Strauss en sus *Mitológicas*. Pero ello no implica que no se sea consciente del papel central que juega nuestro *poner oído* a lo que sucede de significativo a nuestro alrededor y que no se expresa sino mediante sonoridades, aquello que Mohammed Boubezari (2003: 41) llama "la cultural sonora ordinaria". Los ejemplos podrían tomarse de aquí y de allá, del arte y de la literatura, y también de la misma antropología. Por citar una muestra cercana, piénsese en la manera como Lluís Mallart, en la introducción de su libro sobre los evuzok de Camerún, menciona el ruido de las motocicletas de los adolescentes de Sarrià como una suerte de venganza que se toman

contra aquellos que les privaron del derecho al espacio público cuando eran niños (Mallart 2004: 11).

Pero antes de tal constatación ya las fuentes estéticas eran numerosas. Recuérdese la secuencia de *The Clock*, una de las primeras películas de Vincente Minelli (1948), en que Judy Garland y Robert Walker pasean por el Hyde Park de Nueva York de noche, luego de haberse conocido casualmente en una estación. El muchacho llama la atención sobre el silencio que parece reinar en el lugar. La protagonista le desmiente de inmediato y le invita a prestar atención a los sonidos urbanos que llegan desde lejos —los cláxones de los coches, las sirenas de los barcos, voces de gente distante—, que se van configurando entre sí hasta transformase en una melodía y en la señal que le indica a él que ha llegado el momento de un primer beso. O *Breve encuentro*, esa joya precoz de David Lean (1946), en esa escena en que Cecile Johnson, que ha visto partir a su amado y ha quedado a solas con una impertinente amiga que ha aparecido en escena inoportunamente, parece escuchar la anodina perorata de ésta, cuando sólo tiene oídos para el silbido del tren en que Trevord Howard, él, se aleja. O Virgina Woolf, que hacía, en *La señora Dalloway*, que el sonido de una ambulancia que cruzaba velozmente Tottenham Court Road despertara de pronto a Peter Walsh de sus ensoñaciones para hacerle descubrir que allí, en pleno Londres, en aquel momento, se estaba produciendo una de aquellas oportunidades en que "las cosas se juntaban" (Woolf 1993: 162-163). Como era también una ambulancia al pasar la que inspiraba un poema de Jorge Guillén:

De súbito,
dominando una masa de Ciudad
en calor de gentío,
surge con atropello
clamante, suplicante,
gimiente
desgarrándolo todo,
la terrible sirena.

¿Qué, qué ocurre?
¿Quién está agonizando,
muy cerca de nosotros, ahora mismo?
La sirena se arroja,
va tras la salvación,
con apremiante angustia
se impone.

Pasa hiriendo el minuto:
Alarido brutal que nos concierne.

Pide atención a todos sin demora,
y un dolor invasor ocupa el ámbito
de la calle, del hombre, de ti, de mí ...

En efecto —y Win Wenders demostró que lo entendía muy bien, a través de ese técnico de sonido que pasa su tiempo grabando ecos por las calles de Lisboa en *Lisboa Story* (1985)— si es pertinente en cualquier contexto el énfasis en la dimensión acústica del estar juntos humano, lo resulta todavía más cuando nos referimos a ambientes urbanos, en los que la exuberancia y la intensidad de los materiales sonoros podrían suscitar la impresión de que se ha producido un nivel ya ininteligible de saturación. Bien al contrario, es en las ciudades y en especial en sus calles donde más adecuadas se antojan las analogías sónicas, puesto que en verdad la ciudad constituye, en efecto —y evocando el título de una célebre película de Walter Ruttmann—, una *sinfonía*. Es ahí, en el trajín de la vida pública urbana donde parecería más importante asegurar las *sintonías* en la comunicación persona-persona, amenazadas por todo tipo de distorsiones, y donde el *concierto* entre los seres humanos —es decir, la sociedad— resulta al tiempo más costoso y más creativo. Entonces se entiende que pocas figuras se presten mejor a la comparación con la ciudad, que la selva o el bosque, no porque —como pretendería el más vulgar de los darwinismos sociales— se desarrolle en ella una pugna despiadada por la supervivencia, sino porque las diferentes formas de vida presentes se ven felizmente obligadas al acuerdo no por fuerza desconflictivizado, acuerdo que es también acuerdo entre sonidos. Virgina Woolf hace que Clarisa, la protagonista de *La señora Dalloway*, lo explicite, cruzando Victoria Street, al principio de la novela: "En los ojos de la gente, en el ir y venir y el ajetreo; en el griterio y el zumbido; los carruajes, los automóviles, los autobuses, los camiones, los hombres anuncio que arrastran los pies y se balancean; las bandas de viento; los órganos; en el triunfo, en el campanilleo y en el alto y extraño canto de un avión en lo alto, estaba lo que ella amaba: la vida, Londres, este instante de junio" (Wolf, 1993: 8).
No hay que olvidar que, en sus primeros pasos, la etnografía de la calle, cuando sólo existía bajo la forma de intuiciones poéticas, entendió enseguida que ese tipo de escritura que estaba por hacer y que asumiría el objetivo de captar una vida social marcada por la inestabilidad y el movimiento, tendría que ser en buena medida una musicología, puesto que era en las ondulaciones sonoras irregulares de la vida en la calle y en sus accidentes donde se encontraba el núcleo más sorprendente e inasible de la experiencia urbana. Así, Charles Baudelaire podía escribir a Arsene Houssaye:

¿Quién de vosotros no ha soñado, en sus días de ambición, el milagro de una prosa poética musical, sin ritmo, sin rima, tan flexible y dura a la vez como para poder adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia? Es especialmente el contacto de las grandes ciudades y del crecimiento de sus innumerables relaciones que nace este obsesionante ideal. Usted mismo, mi querido

amigo, ¿no ha intentado acaso traducir en una canción el estridente grito del vidriero y de expresar en una prosa lírica todas las desoladoras sugestiones que envía este grito a través de las más altas incertidumbres de la calle hasta las más recónditas buhardillas?" (Baudelaire 1975: 98).

En un sentido parecido, escribiría Walter Benjamin, a partir de su experiencia marsellesa:

Arriba en las calles desiertas del barrio portuario están tan juntos y tan sueltos como las mariposas en canteros cálidos. Cada paso ahuyenta una canción, una pelea, el chasquido de ropa secándose, el golpeteo de tablas, el lloriqueo de un bebé, el tintineo de baldes. Pero es necesario estar solo y errante en este lugar para poder perseguir estos sonidos con las redes de cazar mariposas cuando, tambaleantes, se disuelven revoloteando en el silencio. Porque en estos rincones abandonados todos los sonidos y las cosas tienen su silencio propio, así como la tarde en las alturas existe el silencio de los fallos, el silencio del hacha, el silencio de los grillos. Pero la caza es peligrosa y finalmente el perseguidor se desploma, cuando una piedra de afilar, como un enorme avispón, lo atraviesa con su aguijón silbante desde atrás (Benjamin 1992: 78).

La idea de que una ciudad puede ser pensada en términos de una harmonización sonora escondida ha sido recurrentemente explicitada. El reconocimiento de la presencia de una "melodía oculta" o un "bajo continuo" en el substrato de las motricidades cotidianas es estratégica para sustentar la viabilidad de una sonografía de los usos del espacio urbano, que consistiría en tratar de distinguir, entre la actividad de hormiguero de las calles y de las plazas, la escritura a mano microscópica, desarrollo discursivo no menos "secreto", "en murmullo", que enuncian caminando los transeúntes, cuyas actividades motrices son variaciones sobre una misma pulsión rítmica de base. No es casual que, antes de dirigir el CRESSON y dedicarse de forma casi monográfica al estudio de los ambientes sonoros urbanos, fuera un musicólogo, Jean-François Augoyard, el autor de la gran monografía pionera en el estudio de las retóricas caminatorias de los peatones (Augoyard 1979), es decir de la manera como las trayectorias de los viandantes implican apropiaciones del espacio colectivo de la ciudad, de cómo es posible una lectura cifrada de las secuencias funcionales y poéticas que protagonizan los simples paseantes, un trabajo que lleva a una suerte de pentagrama las calidades práctico-sensibles de los escenarios de la vida cotidiana. No se olvide que los cuerpos transeúntes que se apropian de los espacios por los que circulan y que, al hacerlo, generan, son ante todo cuerpos rítmicos, en el sentido de que obedecen, en efecto, a un compás secreto y en cierta manera inaudible, parecido seguramente a ese tipo de intuición que permite bailar a los sordos y que, como los teóricos de la comunicación han puesto de manifiesto, está siempre presente en la interacción humana en forma de unos determinados "sonidos del silencio" (Hall y Hall, 1995). Para

E.T. Hall, por ejemplo, las personas que interaccionan y que intentan ser mutuamente previsibles, "se mueven conjuntamente en una especie de danza, pero no son conscientes de sus movimientos sincrónicos y lo hacen sin música ni orquestación consciente" (Hall, 1978: 68). No es tanto que el sonido pueda *verse*, sino que la visión puede recibir una pauta sutil de organización por la vía de lo auditivo. Como escribían Lefebvre y Régulier en su propuesta de una metodología ritmoanalítica en el estudio del espacio social, "el espacio se escucha tanto como se ve, se oye tanto como se desvela a la mirada" (Lefebvre y Régulier 1978: 68).

Ha sido una de las más destacadas formalizadoras teóricas de la etnografía urbana, Colette Pétonnet, quien, titulando un texto suyo, se refería también a lo urbano también como "el ruido sordo de un movimiento continuo" (Pétonnet 1987). Y es que se ha repetido que la sociedad es comunicación, un colosal e inagotable sistema de signos que, puesto que son signos, sólo pueden ser concebidos en y para el intercambio. Una parte inmensa y fundamental de eso que no hace sino circular y que nos liga unos a otros y con el universo en que vivimos es sonido. Existe una materia sonora que no hace sino metabolizarse en vida social humana, puesto que sea cual sea su fuente de emisión, son los humanos quienes la convierten en sentido y estímulo para la acción. La sociedad suena, las ciudades suenan; uno puede reconocer la voz de un ser querido u odiado, pero también la voz, como si fueran la de esos seres vivientes que en realidad son, del mercado, del puerto, de la catedral o del prostíbulo. Podemos incluso oír las voces de lo que no está o de quien se ha ido, puesto que eso que llamamos memoria no es otra cosa que mera psicofonía y lo que se presenta como la Historia su institucionalización. Todo ese telón sonoro hecho de susurros, ecos, aulllidos, bramidos, chirridos y chillidos no es un ambiente, un paisaje o un contexto sensible que nos rodean pasivos a la manera de un envoltorio; procedan de otros seres humanos o de las cosas con las que estos dialogan, esa urdimbre de sonoridades testimonia nuestra existencia como seres que escuchan y son escuchados, demostrándose unos a otros haciéndolo que, como hacia recordar Virginia Woolf a uno de los personajes de *Las olas*, "no somos gotas de lluvia que el viento seca. Provocamos el soplo en el jardín y el rugido en el bosque".

Bibliografía

AUGOYARD, J.-F. (1979). *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, París : Seuil.

BAUDELAIRE, Ch. (1977). *Mi corazón al desnudo.* Madrid: La Fontana LIteraria.

BENJAMIN, W. (1992). *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi.

BOUBEZARI, M (2003). "Au-delà du confort sonore : l'usager dans la maîtrise du confort sonore et dans le protocole de mesurage acoustique", *Espaces et sociétés*, 115/4, pp. 43-61.

HALL, E.T. y HALL, M. R. (1995). "Los sonidos del silencio", en H. VELASCO, ed., *Lecturas de antropología social y cultural*, Madrid: UNED, pp. 251-261.
HALL, E.T. (1978). *Más allá de la cultura*, Barcelona: Gustavo Gili.
LEFEBVRE, H. y RÉGULIER, C. (1985), "Le projet rythmanalytique", *Comunications*, 41, pp. 191-199.
MALLART, Ll. (2004). *Sóc fill dels evuzok*. Barcelona: La Campana.
PÉTONNET, C. (1987). "Variations sur le bruit sourd d'un mouvement continu", en J. GUTWIRTH y C. PÉTONNET (eds.), *Chemins de la ville. Enquêtes ethnologiques*, París : Editions duy CTHS, pp. 248-258.
WOOLF, V. (1993) *La señora Dalloway*, Barcelona: Lumen.
— (1998) *Las olas*, Barral, Barcelona: Labor.

EL GESTO DIGNO PARA CANTAR TODOS CON UNA SOLA VOZ

Jaume Ayats
Universitat Autònoma de Barcelona
(Traducción de Clara Garí)

Las situaciones de « canción emblemática »

«Tant de sentiments s'investissent dans le poème ainsi collectivisé que le thème explicite en devient indifférent et le sens se résorbe dans le contexte»(Zumthor 1983: 65)
«If individual acts of identification create the reality of social categories, the reality of a community with wich to identify comes from collective acts.» (Noyes 1995)

A menudo hay, en los actos colectivos, un momento de expresión sonora que, mediante la actitud particular que muestran los asistentes, se reviste de un respeto muy especial. Es el momento en el que se interpreta –según la terminología convencional- el **himno**, ya sea el de un club deportivo o el de un sector político, sea el *Gaudeamus Igitur* universitario, el himno de la nación o la canción identificadora de un pequeño pueblo. En la vida colectiva encontramos a menudo situaciones en las que una canción actúa con tal valor de signo o de emblema explícito de la identificación de un grupo de personas. Y este hecho puede ocurrir a niveles sociales muy distintos, desde el pequeño círculo de un club infantil o la parroquia que aprovechan una canción como himno propio, hasta el himno que identifica a una nación. Ante un mismo "problema" -realizar o evidenciar el acto de com-unión del grupo en un momento crucial de su actuació colectiva- se opta por la misma "solución": cantar juntos lo que han previsto que les identifica. Todos estos enunciados tendrían en común el hecho de asumir, en el acto de ser proferidos, el valor de emblema que aglutina a distintos individuos haciéndo que se sientan parte de un grupo; que puede ser muy pequeño o muy grande en lo tocante al numero de personas.[41]

A menudo se los califica de *himnos*, a pesar de que no siempre lo son: hay situaciones en las que observamos el mismo fenómeno de una canción que actúa como emblema de un grupo y, en cambio, aquella canción nunca será calificada de *himno*, como es el caso en algunos pueblos del canto propio del santo patrón (*goigs* en Cataluña), en otros lugares de una danza concreta o, en conciertos de grupos de primera fila, de una canción específica como la de los heavy Iron Maiden *Six, six, six, the number of the Beast*.

41 Sin entrar en la complejidad de definiciones de grupo que aporta la sociología, cabe especificar que nuesto uso de esta noción se limita a los grupos sociales que se presentan como tales en actos públicos, con evidente conciencia por parte de los individuos de pertenecer al grupo, de acuerdo con las propuestas Dorothy Noyes (1995).

Por otra parte, el calificativo *himno* tiene un origen y una tradición en el mundo cristiano que no corresponde ni a la situación ni a la actitud que describiremos, sino que designa un repertorio escrito litúrgico o paralitúrgico de obras muy determinadas tanto por la forma como por el contenido. Esta tradición religiosa fue retomada muy de certa por otras himnódias institucionales como la que en Francia desarrolló la escuela de la República (Cheyronnaud 1991: 251). Por tanto hemos desestimado la denominación *himno* -que nos obligaba a considerar la "canción" como un objeto con unos valores *per se* y con unos significantes aparentemente intrínsecos e independientes de la situación comunicativa en la que fuera formulada- con el objetivo de privilegiar la situación comunicativa y entender las expresiones sonoras que se manifiestan en ella a partir de aquella situación concreta. Desde esta perspectiva hemos formulado la noción "situación colectiva de canción emblemática", que podemos resumir de la forma más breve como *canción emblemática* siempre que tengamos en cuenta que no nos referimos simplemente a una canción determinada (al "objeto sonoro"), sino a aquella canción en tanto que adquiere valor emblemático en una situación particular de expresión sonora del colectivo. Así, dependiendo de las circunstancias precisas en las que sea formulada podremos considerar que aquella canción está actuando como *canción emblemática* en aquél -y solo en aquél- momento preciso. La situación social (es decir, los actores que participan y la valoración que hacen de ella) es la que otorga significados a aquella expresión en una práctica singular. De este modo, la expresión sonora de una *canción emblemática* puede ser vista como la plasmación y a la vez el medio necesario de una actividad interlocutoria entre individuos (o entre colectivos). Tal y como han mostrado varios investigadores (como Ramón Pelinski 2000), la expresión musical no actúa en los individuos solamente como un símbolo, sino que es la vivencia musical la que construye la realidad social del individuo.

A partir de esta situación común de expresión, intentaremos definir las características y las circunstancias que concurren en las *situaciones colectivas de canción emblemática*, siempre desde la observación del uso que se hace de ella en nuestro entorno inmediato.

La primera característica de la situación canción emblemática es la que hemos tomado como base para formular la noción: es una expresión sonora que contribuye a la identificación explícita de un grupo. Une a los individuos que tienen conciencia y voluntad de pertenecer a un grupo en una sola voz cumpliendo, en las circunstancias específicas de cada caso, lo que Jacques Cheyronnaud denota en el acto de la misa:

"On y vient affirmer ou confirmer *una voce* sa confiance en l'appareil d'un parti, sa foi en des valeurs qu'il prône et qu'il défend. La grand-messe se veut alors fête, parade d'espérance, de cohésion, de force.» (Cheyronnaud 1987: 48)

También encontramos la experiencia de la identificación explícita del grupo en el acto de cantar el himno nacional descrita por Robert Musil (1993 [1930-32]: 497) con su cáustico estilo.

"Ya que hay muchas cosas incomprensibles, pero cuando se canta el himno nacional no se oyen. Éste hubiera sido, naturalmente, el momento en el que un buen cacaniana hubiera contestado a la pregunta "¿y usted qué es?" con un entusiasta "nada!", porque eso significaría algo que recuperaba plenos poderes para hacer de un cacaniano todo lo que antes no era."

Pero además de la capacidad de producir la identificación en el grupo, hemos podido determinar otros elementos comunes de esta situación. Lo mas evidente es que a cada grupo corresponde una única canción. Podemos oir cantar, evidentemente, varias canciones o himnos que se adecúan a las motivaciones o a los intereses de un mismo grupo, pero sólo una entre ellas tomará esta posición singular y jerárquicamente superior de *canción emblemática*, desarrollando entre los participantes el sentimiento máximo de pertenencia al grupo, de cohesión y de emoción en la identidad del colectivo.

Esto hace que tal canción -y siempre para los miembros de aquel grupo concreto- se revista de un valor especial en el conjunto de las canciones coreadas, y esta característica tambien le determina un uso muy específico. Cantar aquella canción despierta actitudes respetuosas, y el hecho de cantarla no es un acto vulgarizable ni repetible de manera indiscriminada. Por tanto, nos acercamos a una cierta condición de "sagrado" del acto de cantarla, como si la unidad y la cohesión del grupo estuvieran vinculadas al hecho de proclamar esta canción única.[42]
La mayoría de colectivos que se muestran públicamente como tales, la utilizan como enseña en momentos muy determinados y normalmente singulares de sus actos. Este momento singular es otra característica importante de la situación expresiva, que contribuye a hacer del acto de cantar la canción emblemática una enunciación particular: este acto de enunciación da existencia virtual al grupo; los miembros del grupo sólo tienen la certeza visual y física de su realidad como colectivo en el acto que los congrega, y el momento del acto en que se manifiesta de manera más explícita la voluntad común es en la enunciación compartida -a la vez individual y colectiva- de la canción emblemáti-

42 En la argumentación que iremos elaborando aparecerán a menudo términos del vocabulario religioso. No querríamos que este recurso -muy habitual, por cierto- se entendiera como un procedimiento tópico, en la vía sociologizante de denuncia, ya criticada por Hennion: «le recours systématique au vocabulaire religieux (et au latin...) transforme comme si celà allait de soit la thèse en dénonciation de toutes les délégations, devenues autant de trahisons;» (Hennion 1993: 123). Nuestro estudio no tiene ninguna vocación de denuncia, sino más bien el interés de acercarnos a la vivencia del grupo en la situación de canción emblemática. Y los conceptos vinculados a la experiencia religiosa -seguramente a causa del desarrollo institucionalizado que la organización religiosa realizó de muchas nociones y de muchas particularidades de los comportamientos grupales- nos ofrecen un abanico sutil de actitudes ligadas a esta situación.

ca.[43] Ésta tiene, por lo tanto, un carácter de enunciación performativa (Austin 1972), y el mismo acto de enunciar juntos construye el grupo y lo identifica como tal. En el acto de cantar juntos a una sola voz, en la misma enunciación testimoniada por los cuerpos activos de las personas, se crea la identidad que se quiere hacer existir, y se hace en la unidad física del sonido (como argumenta Denis Laborde en el estudio de los *bertsulari*, 1993). Quien rehúsa participar en esta voz unificada, tiene que afrontar las consecuencias que se derivan de manifestar explícitamente la no-creencia en los valores del grupo.[44] El emplazamiento temporal de la canción emblemática en la duración del acto completo del grupo también puede indicarnos las prioridades que tiene cada tipo de acto. Así, en los actos de desarrollo previsto o cerrado -adonde los asistentes acuden con unas expectativas muy delimitadas y en los que el factor sorpresa queda reducido a aspectos no esenciales del acontecimiento-, la situación de canción emblemática se reserva a la parte final, como una culminación ya esperada. En este tipo de actos el factor de identificación y de construcción del grupo pasa por delante de otras consideraciones, como acostumbra a ocurrir en las manifestaciones, en actos religiosos o institucionales, o en conciertos multitudinarios. En el caso de los partidos de fútbol, de resultado abierto e imprevisible, lo primordial será el desarrollo del acontecimiento, y la posición de la canción emblemática se halla generalmente en la parte previa al partido, como una demostración inicial

43 En este punto podríamos recordar las aseveraciones de Michel Foucault (1971: 126): "La doctrina ata a los individuos a ciertos tipos de enunciación y les prohíbe por consiguiento todos los demás: pero hace uso, en cambio, de ciertos tipos de enunciado para vincular a los individuos entre sí y diferenciarlos, por ello mismo, de todos los demás. La doctrina efectúa una doble atadura: la de los sujetos hablantes a los discursos, y la de los discursos al grupo, aunque sea virtual, de los individuos hablantes." A la vez, como describe Michel de Certeau (1980: 218-219), el individuo reencuentra una identidad como signo corporal de un discurso: "Une autre dynamique complète la première et s'y imbrique, celle qui pousse les vivants à devenir des signes, à trouver dans un discours le moyen de se transformer en une unité de sens, en une identité. De cette chair opaque et dispersée, de cette vie exorbitante et trouble, passer enfin à la limpidité d'un mot, devenir un fragment du langage, un seul nom, lisible par d'autres, citable.(...) Car la loi en joue: <<Donne-moi ton corps et je te donne sens, je te fais nom et mot de mon discours>>.(...) cette passion d'être un signe."

44 El jugador de basquet del equipo de los Denver (EUA) Abdul-Rauf, de fe islámica, no queriendo ponerse derecho en la interpretación del himno nacional antes de empezar el partido, fue retirado del equipo (marzo de 1996). Por otra parte es muy habitual hacer argumentaciones de creencias en el grupo a partir de la manera de cantar el himno: todos recuerdan cómo Jean-Marie Le-Pen argumentó como evidencia que demostraría la "no francesidad" de algunos del los jugadores del equipo nacional francés de fútbol el hecho de que no cantaran explícitamente *La Marseillaise* en la interpretación de megafonía antes de los partidos. Afirmó con la voluntad de atacar a estos jugadores (de origen magrebí o de las colonias no europeas de Francia): "La mayoría no cantan *La Marseillaise* o visiblemente no la saben" (diario *La Vanguardia*, 25 de junio de 1996). La acusación de no cantar queda, con esta afirmación, implícitamente equiparada a la acusación de traición a la idea de grupo nacional.

del grupo antes del acto central.
Además la actitud casi trascendente que se tiene hacia la canción emblemática hace que mantenga una formulación sonora con voluntad de perdurar fija (una característica muy habitual de las enunciaciones performativas). Frente al cambio constante y las reformulaciones a las que se encuentra sometida cualquier expresión oral, la expresión de la canción emblemática tiende a la estabilidad o, por lo menos, a una imagen de estabilidad : según el sentir que tiene el grupo, aquella aquella *canción* se mantiene invariable y fija en el mismo uso durante largo tiempo, incluso generaciones. Ello no significa que la expresión sonora de un grupo en la situación de canción emblemática sea un calco constante de si misma o una simple activación de un objeto preexistente. Con esta pretendida invariabilidad, en definitiva, se trata de no traspasar los márgenes de realización aceptados implicitamente por el grupo como «tolerables», o sea que una expresión particular de esta canción no pueda ser nunca interpretada como un desvío de las intenciones comunicativas. Se trata de un tipo de redundancia que garantiza la seguridad del individuo con respecto al grupo:

«Au statut pédagogique de la redondance, on peut ajouter le rôle sécurisant de la répétition ou de la redite, dans un espace dont la vocation n'est pas tant d'enrichir en informations nouvelles, que d'exprimer, de confirmer ou de «retremper», de réassurer et de poser l'adhesion en «communion» (Cheyronnaud 1991: 251).

A pesar de todo, las posibilidades de expresión sonora «de aquello» que todos perciben como la "*canción emblemática de aquel grupo*", pueden ser muy diferenciadas, y entre los elementos que pone en juego este margen de diferencia pueden haber indicios de comprensión matizadamente diferente de la imagen o de los valores que cohesionan al grupo. A este hecho solo hay que añadir el paso del tiempo para tener ante los ojos un panorama de transformaciones musicales y de procesos muy interesantes y significativos desde un punto de vista social. Por otra parte, estos elementos fijos de la «forma» tienen mucho que ver con los momentos de la modulación privilegiados por nuestra notación gráfica (del texto y de la melodía), aunque seguramente la mayoría de los que la cantan no han aprendido la canción mediante la escritura. La estabilidad de la canción está relacionada con la imagen de permanencia, de seguridad y de estabilidad que se quiere dar del grupo, y esta imagen es deudora de un trabajo social e incluso institucional. Pero este trabajo institucional de asentar una imagen estable procura pasar desapercibido, se esfuerza en aparentar que la imagen del grupo es un hecho evidente, obvio [il va de soi], como si se tratara del resultado natural de unas cualidades intrínsecas o inmanentes (Cheyronnaud 1992: 295).

Por otra parte, las personas externas al grupo (que no se identifican con él pero que forman parte del mismo entorno social), interpretan aquella expresión cantada como la representación explícita del grupo y la confirmación de su existencia, incluso en el sentido de demostración pública y física de su fuerza y cohesión, tal y como ya hemos

tratado en las manifestaciones (Ayats 1992 y 1999). Entonar la canción emblemática es una "puesta en escena" ante la cual los externos presentes pueden sentirse bien predispuestos o distantes, indiferentes u hostiles. La actitud de los que cantan es de exteriorizar el orgullo, el convencimiento y la inamovibilidad de la adhesión de cada uno de los miembros hacia el grupo. En el mismo hecho de cantar podemos ver un acto de "com-unión" que vincula las individualidades presentes a una voz que se transforma en bastante más que la simple suma de las voces individuales o de coordinación temporal del sonido; es un acto expresivo que incluye tanto la visión tangible y efímera del grupo como cierto contacto de los cuerpos, y cierta coordinación de actitudes gestuales. Es una disposición de complicidad muy cercana al "juramento fundacional" o a la "renovación del compromiso" que pretenden mantener la pervivencia de una relación fija entre los congregados. Tampoco estamos lejos de la *con-iuratio*, con todas las implicaciones que ello comporta. El efecto perlocutorio que quiere producir puede ser tanto despertar simpatías entre los exteriores (por lo tanto, adhesión), como mostrar determinación frente a los "adversarios" (producir "miedo" o respeto), ya sean estos adversarios reales, potenciales o ficticios; o también marcar fronteras de pertenencia a la manera de los llamados *shibboleths* o locuciones confusas que indican pertenencia a la comunidad (Noyes 1995). Y esta intención, a pesar de que muchas veces puede quedar reflejada en el significado literal de las palabras de la canción, en otros casos es muy independiente de ella, tal como expresa perfectamente la cita de Zumthor que encabeza este texto.

En sentido opuesto al bloqueo del texto y de la melodía -bloqueo impulsado desde dentro del grupo y desde el acto explícito-, el juego de alteración significativa de las palabras o de la melodía será interpretado inmediatamente como una "parodia burlesca" "[45] con una intencionalidad cómica y disgregadora. Todos conocemos parodias concretas de canciones emblemáticas que cuando se cantan en un círculo de amigos sirven para debilitar o ridiculizar los valores o las personas que identificamos con aquella canción, es decir, para sugerir una inversión de las cualidades de respeto y valoración singular con las que se tiene previsto aquel enunciado. Se aprovecha el contraste y la contradicción de utilizar, por una parte, enunciados que recordamos por su vinculación a una situación seria de canción emblemática, y por otra parte modularlos a través de alteraciones en las que predomina la carga humorística, la alusión o el implícito (Cheyronnaud 1992: 293). El uso paródico -aunque sea con las mismas palabras y la misma melodía- ya queda muy lejos de la "situación de expresión canción emblemática" que hasta aquí hemos descrito; más bien es una inversión que también necesita un espacio de complicidad y de connivencia en el que este enunciado se expresa, de modo que sin una gran cantidad de implícitos compartidos y de referencias comunes, no se podría entender de ninguna manera, ni buscar una interpretación a la parodia. Pero para hacer más evidente esta dis-

45 Entendemos *parodia* en su sentido de exportación del repertorio fuera de su soporte de funcionamiento en el acto de origen, con posibilidad de alterar o modular elementos del mensaje, y a menudo haciéndolo desde una actitud de burla (tomando conceptos y palabras de Jacques Cheyronnaud 1987: 51).

tancia se suelen alterar y modular elementos verbales y/o melódicos; y estas alteraciones –altamente significativas en el entorno en donde se formulan- añaden nuevas connotaciones a la canción. De este modo la expresión sonora queda denotada con características negativas de escarnio o de burla, a partir de los modelos y códigos compartidos por aquel círculo social, ya que es trabajo de los oyentes movilizar el saber compartido y así proceder a "completar" la burla.[46] El hecho de unirse a la parodia significará también el rechazo de los valores del grupo ridiculizado o la demostración expresa de no sentirse parte de aquel grupo (actuando como un caso particular de la noción patrón de rechazo propuesta por Josep Martí 2000).[47] A causa de este "peligro" de ser propicio a la parodia la canción emblemática se refuerza en un uso restringido y no vulgarizable. En el caso del himno nacional de algunos países se intenta evitar esta vulgarización ya desde la misma legislación. En el caso de canciones emblemáticas de opciones políticas o de grupos religiosos, aunque sin necesidad de normativa escrita, se observa un cierto control atento al uso cotidiano que se hace del himno, de sus reproducciones escritas, etc.

Pero no siempre estas parodias son el resultado de actitudes hostiles al grupo que se siente representado en aquella "canción". También puede haber casos de parodia en el mismo grupo y en una situación siempre muy alejada del acto de "comunión colectiva". Esta parodia parece actuar como elemento relativizador y de distancia ante una adhesión demasiado completa o demasiado inamovible. Son parodias que no llegan a poner en duda los valores y el marco general del grupo –sobre todo cuando el grupo goza de una posición institucionalizada- sino que se limitan a niveles discretos y privados, con un cierto aire lúdico de discrepancia, y generalmente solo se manifiestan entre miembros del grupo de fidelidad indudable. Acostumbran a movilizar en la expresión elementos formales y conocimientos implícitos que dificilmente pueden ser entendidos o compartidos

46 Tomamos de Jacques Cheyronnaud el escenario de parodia y el concepto de "terminación" «Par achèvement, j'entends -globalement et lors de situations ponctuelles- ce travail de décryptage, obligé pour l'auditoire, des éléments requisitionnés par la forme et la performance d'un exécutant et empruntés au savoir (sciemment) partagé du groupe; travail par lequel l'auditoire peut ou sait re-connaitre les références latentes empruntées à la réserve culturelle constituée localement, et, du coup fera aboutir la parodie. La dimension facétieuse ne sera pas tant de l'ordre de la qualité explicite contenue dans la forme qu'une virtualité que vient actualiser la complicité de partenariat entre exécutant et auditoire en situation de connivence ou de coïncidence ;" (Cheyronnaud 1990:25).

47 De todos modos hay que admitir que la parodia en su forma más inatacable es aquella que no altera en modo alguno los elementos formales ni rituales del acto que se está parodiando (que puede ser sonoro entre muchas otras posibilidades). La única cosa que cambia en esta forma de parodia es la convicción interna del actor y/o del/los espectador/es: el acto se desarrolla de la misma manera y lo que lo marca o no como parodia es solamente la "lectura" personal. Seguramente por ello una de las actitudes mas temidas por cualquier grupo fundamentado en convicciones es la de "no creer" en el ritual que se está realizando. Si algún indicio revela este tipo de parodia, el individuo será acusado del delito más grave con respecto al grupo: el de traidor o el de perjuro.

fuera del grupo de iniciados; esto hace que la parodia solamente pueda tener éxito entre los miembros más o menos "convencidos", y que juegue en cierto modo a la exclusión y a la discriminación. Encontramos ejemplos muy diversos de esta forma de parodia, que tiene evidentes puntos de contacto con la *parodia sacra* estudiada extensamente por Jacques Cheyronnaud.

Esta "modulación" de los diferentes niveles y maneras de adhesión a una opción (ya sea religiosa, política, futbolística o territorial) ha sido descrita por Bromberger en el caso de los seguidores de un equipo de fútbol (1995: 343);

> "Toutes ces attitudes témoignent d'une religiosité mineure qui emprunte aux codes conventionnels de la devotion et se module en intensité d'une catégorie de supporters à l'autre. Il existe, dans les stades comme dans les églises, une échelle de la vie dévote, des fanatiques prompts à la violence, si l'on met en cause leurs idoles, aux pratiquants ocasionnels, à la ferveur à éclipse. Ici et là, toute une gamme de comportements se décline: certains se rendent au match comme à une messe quand d'autres assistent à une cérémonie religieuse comme à un spectacle."

Veamos en algunos ejemplos concretos las características hasta ahora apuntadas.

Los clubs de la Liga de Fútbol Profesional Española tienen un *himno* propio que, junto al nombre y los colores del equipo, identifica a los aficionados[48]. Pero así como los colores acompañan a los seguidores durante toda la ceremonia deportiva e incluso más lejos, el himno, -por el carácter evanescente del sonido- solo se entona en ocasiones señaladas. Lo hemos podido observar detenidamente en el Camp Nou del F.C. Barcelona. L'*Himne del Barça*[49] es especialmente atractivo, en parte porque incluye elementos de la expresión sonora colectiva muy cercanos a los eslógans de manifestación (en lo tocante al ritmo, a la entonación y a las palmadas). Pero durante un partido en el estadio, el himno generalmente se canta una sola vez en los momentos previos al inicio del match, cuando los jugadores acaban de salir al terreno de juego. Y se hace unanimemente gracias a los

48 El hecho de que el club tenga un himno propio, absolutamente habitual y claro en la competición española, no existe en otros paises. Bromberger no describe en ningún momento del partido la interpretación de un himno oficial del club ni en Marsella ni en Nápoles. En Marsella describe la interpretación por parte de grupos de seguidores de La Marseillaise de manera espontánea cuando los jugadores entran en el terreno de juego (Bromberger 1995: 90), y si que cita un "himno" propio de un grupo organizado de seguidores, los Ultras (Bromberger 1995: 88-89). En cualquier caso cita la interpretación de La Marseillaise "lors des grandes ocasions" i com a "écho significatif d'un destin national que l'on souhaite rappeler", y explica que los poemas de los seguidores recuerdan que el canto de La Marsellaise es el último momento del ritual que se dedica a los muertos por Francia (Bromberger 1995: 135 i 369).

49 Con texto de Josep Maria Espinàs y Jaume Picas y música de Manuel Valls, ganó el concurso que el F.C. Barcelona convocó en 1974 para escoger un himno propio en catalán, ilusionante y facil de cantar por todo el mundo al unísono (las bases especificaban "coreable [...] por una gran colectividad").

incentivos de la megafonía y de los paneles luminosos que recuerdan el texto –y lo difunden «bajo control». Solo muy excepcionalmente se puede volver a entonar de manera espontánea en momentos de especial trascendencia, como los últimos minutos de una eliminatoria que hay que ganar y que está empatada, o durante la entrega de una copa que el Barça acaba de obtener. Y en estos casos excepcionales el acto de cantar el himno se realiza como si fuera una llamada a los valores más profundos y voluntariamente esenciales del colectivo. Observamos un caso de estas características en el partido de vuelta de la primera eliminatoria de la Copa de Europa F.C. Barcelona-Dinamo de Kiev (30 de septiembre de 1993). Justo despues de que Koeman marcara el gol que permitiría ganar la eliminatoria hasta entonces adversa (minuto 68), y cuando el griterío de alegría se apagaba, gran parte del público barcelonista entonó espontáneamente el "*Himne del Barça*", lo que fue destacado inmediatamente por los comentaristas de televisión, admitiendo que se trataba de un comportamiento excepcional. En otra ocasión también excepcional se cantó el *Himno* justo al acabar el partido: tras derrotar por 5 goles a 0 al "eterno rival" el Real Madrid (Camp Nou, 8 de enero de 1994).

También cabe señalar el catorce de mayo de 1994, cuando en el Camp Nou jugaba el FC Barcelona contra el Sevilla en la última jornada de la Liga, y por una inesperada combinación de resultados el Barça se proclamaba campeón de la competición. Al acabar el partido la megafonía inició el *Himno del Barça* y todos lo cantaron en aquel momento de especial trascendencia, cuando se había alcanzado el sueño y había que demostrar que cada cual formaba parte, participando físicamente y con la voz, de aquel colectivo mítico. Era una ratificación de la unidad en el momento glorioso, que también permitiría otras interpretaciones: ¿acción de gracias colectiva, o confirmación del destino de los elegidos? En todo caso contiene elementos de las ceremonias religiosas como, según Émile Durkheim, «*s'attester à soi-même et d'attester à autrui qu'on fait partie d'un même groupe*» o «*la communion de consciences*» (Durkheim 1990: 333), claramente ratificados en la actitud de los presentes al estadio a pesar de no haber un componente de trascendencia (como ha señalado adecuadamente Bromberger 1995). Es la unidad y la demostración de fe : ningunos de los más profundos deseos es imposible si hay esta preeminencia de la comunidad sobre el individuo. Los medios de comunicación no dudaron ni un momento en emplear una terminología religiosa -acción de gracias·, "milagro"-, que en cierto modo comunica la actitud personal y colectiva de "yo estaba en el campo, cantando emocionado, formando parte del sueño hecho realidad". Las actitudes personales (gestos, ayunar, vocabulario) o los amuletos y los objetos religiosos -de la religión oficial, periférica o "supersticiosa"- tienen un lugar en el comportamiento individual de los aficionados en la construcción dramática del colectivo (Bromberger 1995: 37 i 313-346). Curiosamente, en los otros repertorios de canciones que se interpretan en el estadio casi no hallamos indicios de elementos religiosos, y es en el canto del *Himno* donde se manifiestan con mayor frecuencia este tipo de actitudes.

Otra ocasión única de interpretación del *Himno del Barça* fue tras el match de la obten-

ción de la Copa del Rey 1997 (F.C. Barcelona-Real Betis), con un detalle destacado: el partido se jugó en el estadio Santiago Bernabeu, sede del Real Madrid, máximo rival del Barça y de los valores que representa, y precisamente un par de semanas después de que el Real Madrid ganara el título de Liga. La victoria en un estadio tan especialmente simbólico, que se puede interpretar como una venganza, hizo que el himno del Barcelona adquiriera un valor insospechado y de este modo se convirtió en comentario obligado de las crónicas periodísticas y de las declaraciones de los protagonistas, hasta el punto de que las páginas centrales de deportes del diario *La Vanguardia* (lunes 30 de junio) llevaban por título: "*El himno de la alegría. Cinco veces y a todo volumen sonó el canto del Barça en el Bernabeu*":

> "Cuatro veces había sonado ya el himno del Barça en el Santiago Bernabeu convertido en una colosal caja de resonancia que mandaba las notas del canto en catalán a todos los puntos de la geografía madridista. Una vez más, la quinta!, la megafonía de un Bernabeu petrificado, incrédulo, para algún ultrajado, volvía a lanzar a la noche madrileña, convertida en verbena catalana, el himno del campeón, el himno de la alegría azulgrana. También eso era increíble en una noche diferente a todas. Todo era desmesurado, grande, algo para guardar en la memoria, para contar a los amigos, a los nietos, con el paso de los años, "ganamos en Madrid, hicimos sonar nuestro himno cinco veces en el Bernabeu, y eso no es todo: yo estaba allí!" [...]" (principio de la crónica de Enric Bañeres, La Vanguardia, 30/juny/1997, p. 8 de la sección *Deportes*)

El himno del Barça repetido por la megafonía y cantado por los seguidores en el espacio ritual del "Otro" opuesto, en el mismo lugar físico que representa el "ser más profundo" del eterno enemigo, hace que la identificación de los "nuestros" adquiera una fuerza extrema situada en el tiempo, como acto simbólico y también físico: se transforma en la máxima compensación de la victoria. Y el hecho de estar, o de –desde la contemplación televisiva- soñar haber estado, cantando el himno en esta unión sonora del cuerpo imaginado del Barça, lleva a la máxima satisfacción. Tal y como refleja la crónica, la celebración tras el partido se alargó tanto como fue posible, hecho que demuestra la importancia simbólica de la fiesta azulgrana en el santuario de los valores opuestos. Y en medio de la celebración se destacaban los indicios de una perfecta simbiosis entre los "valores" azulgrana y los "valores" nacionales de Catalunya en su litigio con España, descrito periodísticamente mediante el vocabulario de una invasión casi militar:

> "[...] 30.000 culés tomaron el Bernabeu con la satisfacción que supone ir a casa del mayor enemigo con un título a la vista. Ayer, el Bernabeu sufrió una invasión en toda regla. Se habló catalán en cada rincón, ondearon las senyeres, se silbó el

himno de España y acabó resonando el del Barça. Fue la pequeña venganza que la afición se cobró en el territorio más hostil.[...]"(David Torras, *El Periódico*,29/junio/1997, pag. 2)

No podemos dejar, sin embargo, las crónicas sin observar la recepción de "la actividad azulgrana" desde el sector opuesto, desde el Alter que permite la identificación:

"**Indignación en el Madrid por el himno del Barça en la final**
[situación: asamblea de socios del Real Madrid] Así, a lo largo del acto, fueron varios los socios que se dirigieron a los asambleístas para criticar con dureza que se hubiera oído el himno del Barça en el terreno madridista, tras el triunfo azulgrana. El mal humor causado en la masa social del Real Madrid por haberse difundido por la megafonía del Bernabeu tanto comentarios en catalán como, sobre todo, el himno del Barcelona, se dejó sentir a lo largo del acto de ayer [...] [Lorenzo Sanz, presidente del Reial Madrid:] "No sabíamos nada de los himnos que iban a poner. Lo que sí rechazamos de plano es que tapasen los escudos de nuestro club" [...]" (Redacción de *La Vanguardia*, 30/junio/1997, pag. 5 de la sección *Deportes*)

Se entendió el "mensaje sonoro" sin ningún tipo de dudas, y también es significativo que la reacción a la recepción se vea recogida en las páginas de los diarios de Barcelona, realimentando de este modo el juego de oposiciones.
Por tanto, entendido desde esta vinculación a los valores más profundos, el *Himne* no se puede cantar de manera desconsiderada o haciendo "mal uso" de él. La burla al *Himno del Barça* no será aceptada bajo ningún pretexto por un seguidor del equipo y la alteración del texto o de la melodía para adaptarlos a circunstancias del momento -procedimiento habitual en las otras canciones que se oyen en el estadio- nunca se hará con el *Himno*. Ninguna de las otras canciones que podamos oir en el Camp Nou despertará los sentimientos de emblema único y cohesionador, ni ese uso unánime, hasta cierto punto "mesurado" y reservado a los momentos adecuados, que revela el *Himno*. Los barcelonistas solo tienen **una** canción para las situaciones de canción emblemática: su *Himno*. Cuando se encuentran en una final fuera del propio campo, el uso del *Himno* cambia notablemente: entonces conviene hacerse notar frente a los gritos de la afición contraria, conviene mostrar al máximo los signos de identidad y la capacidad de ocupación del espacio físico y sonoro, y en estas circunstancias, el *Himno* tiene una frecuencia de aparición claramente superior.
En las manifestaciones callejeras encontramos el mismo fenómeno pero con un grado de complejidad algo mayor, como corresponde a la mayor diversidad de los colectivos que se

movilizan. Así, en una manifestación de reivindicaciones nacionales como la del Onze de Setembre en Barcelona, la canción emblemática es sin duda *Els Segadors*[50]. Pero en contra de lo que cabría esperar, *Els Segadors* solo acostumbra a ser cantada por cada grupo manifestante una sola vez, eso sí, con talante solemne y respetuoso, ante la estatua de Rafael de Casanova -promovido a héroe nacional-, pocos metros antes de disolverse la comitiva. Volvemos, pues, a encontrar la canción que actúa de emblema, que es única, de forma muy fija, y que tiene su lugar de uso en un momento muy preciso y determinado del acto, la parodia esta completamente excluída de ella. En otras manifestaciones hemos observado comportamientos parecidos: en París, en manifestaciones de motivación diversa, grupos trotskistas y comunistas cantan con fuerza y reverencia *L'Internationale*[51] justo antes de disolver la comitiva, en el momento que se puede considerar como la culminación del acto colectivo y con un comportamiento corporal previsto (dignidad, puños en alto, mesura, rotundidad y aplausos tras cantar juntos). Sabemos que muestran actitudes paradójicamente equivalentes los nostálgicos del régimen de Franco con el *Cara al sol*[52], o en París los grupos del Front National con *La Marseillaise*[53] ante la estatua ecuestre de Juana de Arco.

En otros contextos observamos circunstancias muy parecidas. En Cataluña, por ejemplo, la canción emblemática de la mayoría de colectivos religiosos, -y que en cierto modo los une en un emblema único- es el *Virolai*[54], que no puede faltar en la clausura de actos y encuentros de inspiración católica, y que ninguno de los asistentes dudará en cantar con emoción. Como en todos los casos hasta ahora descritos, generalmente solo se canta una vez y justo en el momento culminante o al final de la celebración. Otras canciones emblemáticas son las identificadoras de un pueblo (*goigs* del santo patrón o

50 Compuesta por Josep Guanyabents (texto) y Josep Alió (melodía) en los últimos años del siglo XIX bajo la inspiración de una balada propagandística de la Guerra dels Segadors (1640). Ocupa popularmente el lugar de himno nacional durante casi todo el siglo XX aunque oficialmente no lo sea por ley hasta el año 1993. Tiene la curiosidad de haberse originado a partir de una canción de siega de argumento erótico (Massot, Pueyo, Martorell 1983: 15, 39-41; Ayats 2000: 24 y 43).

51 Con letra de un poema de Eugène Pottier (1871) y melodía de Pierre Degeyter (1888). Vinculado al imaginario de la *Commune de Paris*, a pesar de que –como suele pasar en otros casos de himnos- no fue compuesto hasta algunos años más tarde. De 1917 a 1944 fue el himno nacional soviético, y lo ha sido durante todo el siglo XX de los partidos socialistas y comunistas.

52 Obra de Juan Tellería realizada el año 1934, y desde entonces composición emblemática de Falange Española..

53 Vinculada al imaginario de los días de la Revolución de 1789 en realidad no fue compuesta hasta 1792 (texto de Claude Joseph Rouget de Lisle y melodía de autor desconocido). De origen militar pero no claramente pro-revolucionaria, tuvo tal éxito que ya el 14 de julio de 1795 fue decretada himno nacional francés

54 Texto de Mn. Jacint Verdaguer y música de Josep Rodoreda. En 1880 ganó el concurso para escoger un himno a la Virgen de Montserrat, patrona de Cataluña.

una danza propia, en el caso de Cataluña), cuyo uso emblemático que se hace de ellas sobrepasa el origen religioso que suelen tener.

Tras estos ejemplos, sin embargo, creemos que nos equivocaríamos por completo si nos quedásemos solo con un esquema de correspondencia unívoca entre una canción emblemática y determinados actos identificadores de un colectivo. En primer lugar porque ya hemos expresado que la categoría *canción emblemática* no debe ser vista como un "género" ni como una cualidad que determinadas canciones tuviesen por sí mismas, sino como una situación comunicativa en la que los objetivos del grupo conforman el acto de cantar y lo colman de unas vivencias determinadas. Eso sí, ese acto y esas vivencias necesitan una expresión sonora adecuada: un enunciado sonoro que esté ligado al recuerdo individual y colectivo, que despierte la memoria de situaciones anteriores en las que el individuo aceptó el máximo grado de complicidad con la imagen, los valores y los sentimientos que atribuye a aquel grupo; una canción que a través de la adhesión al colectivo (el acto realmente importante que se está realizando) deja una huella a muchos niveles diferentes de la experiencia personal y toma consistencia como referente. La opacidad del enunciado y los diferentes niveles de construcción significativa que tenemos de tal enunciado (muchas veces una mezcla en diferentes grados y modalidades de elementos sonoros, visuales, gestuales) hace que no podamos tener una experiencia uniforme sino hasta cierto punto diversa y con posicionamientos o sentimientos que pueden parecer contradictorios en un análisis exclusivamente lógico o unívoco (Vila 1996). El recuerdo del conjunto de la "situación de canción emblemática", en conexión indiscutible con la expresión sonora es lo que más claramente llena de cualidades la percepción que de ella tenemos; del mismo modo que la adjudicación de aquella expresión a un grupo rechazado es lo que nos lleva a calificarla negativamente. Nuestra experiencia sin embargo nunca puede compartimentarse en estrictos discernimientos y por lo tanto, pueden resultarnos agradables expresiones sonoras de grupos a los que rechazamos la adhesión, pero solo podremos calificar positivamente estas expresiones en el marco de un criterio de valoraciones debidamente alejado de la situación de canción emblemática. Es necesario volver a señalar la importancia que tiene la parte sensorial en esta interiorización del acto: la forma como un elemento más del laberinto de experiencias a menudo contradictorias y móviles que guardamos en nuestro recuerdo, y que nos vincula tanto a sensaciones corporales como a valores y sentimientos (Pelinski 2000)

En segundo lugar hay que admitir que el individuo **no es** el colectivo, ni es tan solo "una parte del colectivo". El individuo se re-presenta como colectivo y podríamos llegar a afirmar que , en definitiva, el grupo solamente toma forma perceptible en el conjunto de actos individuales que se coordinan con la voluntad de testimoniarlo. Dorothy Noyes (1995) ha formulado una atenta panorámica de esta concepción del grupo, que no puede desvincularse de las redes de interacciones individuales y empíricas que en su modelo crean y transforman la comunidad, de tal manera que el grupo "imaginado" y manifes-

tado en la acción colectiva no se puede entender si no es en dialéctica contínua con el entramado de interacciones cotidianas entre individuos. La imagen de estabilidad y de continuidad del grupo se basa en el convencimiento de las personas que se sienten partícipes de él y en la retórica que exterioriza este convencimiento y lo hace compartido, y es aquí donde la situación de canción emblemática ocupa un lugar principal. Por tanto, si queremos ser más precisos, hay que observar en cada persona individual el uso y el valor que adquiere la canción emblemática. Y es bajo este punto de vista que nos damos cuenta de que el individuo no mantiene en absoluto una correspondencia unívoca con una canción emblemática (ni tampoco con una situación única de canción emblemática), sino que generalmente participa de varias, del mismo modo que se siente parte de diversos colectivos simultáneamente. Podríamos contemplar la persona como punto de intersección de muchos grupos, pero seguramente es más acertado ver cómo un sujeto contribuye en diferentes grados y en diferentes direcciones a "hacer visibles" diferentes grupos. Entonces nos hallamos ante una gestión y una vivencia personales de las situaciones de canción emblemática, del mismo modo que cada uno de nosotros maniobra con los actos de pertenencia o de adhesion a varios colectivos. La experiencia individual establece una red de sentimientos de pertenencia con niveles jerárquicos y una complejidad de relaciones equivalente a la imagen que nos hacemos de los aspectos sociales allá representados.[55] Y la jerarquía que lo organiza no siempre coincide entre individuos ni está exenta de paradojas a los ojos de un observador exterior. Es preciso abordar la compleja relación dinámica entre el yo y el nosotros:

> "el que las personas estén constantemente formándose y transformándose en el seno de su relación con otras personas, precisamente esto es característico del fenómeno de entrelazamiento en general."
>
> "Las personas sienten que "individuo" y "sociedad" son algo separado y, bastante a menudo, incluso opuesto -no porque efectivamente puedan observarse como entidades separadas y opuestas, sino porque estas palabras están asociadas a sentimientos y valores afectivos distintos y, muchas veces, opuestos. Estos patrones emocionales se interponen ante los ojos de la mente como pautas de selección; (...) no es difícil que se les atribuya una especie de existencia singular, una exis-

55 Diversas imágenes del "nosotros" más o menos explícitas y más o menos variables o intercambiables.. Norbert Elias (1990: 232-233) señala el interés de una investigación con esta perspectiva:: "La utilidad del concepto de equilibrio entre el yo y el nosotros como herramienta de la observación y la reflexión puede incrementarse si se toma en cuenta esta multiplicidad de capas que posee el concepto de "nosotros". Estas múltiples capas se corresponden con los múltiples planos de integración interrrelacionados que caracterizan la sociedad humana en su actual nivel de desarrollo."(...) "Es fácil advertir que la intensidad de la identificación con estos distintos planos de integración varía mucho de un plano a otro."

tencia distinta." (Elias 1990: 41 y 105)

De este modo podremos entender por qué en el estadio del Camp Nou una persona individual o una parte del grupo puede cantar el *Virolai* o *Els Segadors*, canciones emblemáticas del ámbito religioso y nacional, respectivamente; o por qué en una manifestación en la calle un mismo grupo puede entonar desde *Els Segadors* a l'*Himne del Barça* pasando por el *Virolai*, una canción identificadora del pueblo del que provienen, o incluso *La Internacional*; o, el *Himno del Barça* y *Els Segadors* junto con el *Virolai* en un encuentro religioso. Sin embargo en ninguno de estos casos tiene nadie duda alguna acerca de **cuál es** la canción emblemática propia de aquella circunstancia. La unanimidad y fuerza con la que es entonada, el momento que ocupa en el desarrollo del acto, el respeto "oficial" que se le otorga, todo este conjunto de elementos la marcan con claridad. Las otras canciones que se cantan en el evento, y que pueden actuar como emblemas en otras situaciones, aquí actúan más bien como un vínculo, como cita de una parte del colectivo que en su vivencia personal (y musical) une diversas esferas de su actividad. Haciéndolo quizá tanto para expresar que **él**, miembro convencido "de otro colectivo", también quiere colaborar con toda la fuerza del otro colectivo a la existencia de éste, como para indicar los lazos que en su persona (o en un nivel concreto que puede ir desde la memoria musical hasta la emotividad o el gesto) hace entre dos colectivos. En este vínculo también puede verse una voluntad de determinar el grupo presente acercándolo con la cita cantada a los valores del grupo "citado", o a unos valores considerados como la base de una colectividad mas amplia. Evidentemente, la estimación que cada cual hace de cada una de estas canciones está sujeta a notables variaciones tanto en plano del transcurso vital como el más histórico de las transformaciones sociales. Y a pesar de la imagen de perdurabilidad y de relación fija de un colectivo, la canción emblemática se utiliza como un elemento cambiante y dinámico del mismo modo que se va modificando la percepción y la toma de posición individual. En definitiva, la experiencia individual no se puede compartimentar en áreas separadas y estancas, sino que se funde en una vivencia inseparable, cambiante y particular de cada persona.

En el caso de citar en los actos de un grupo "otra" canción emblemática, los miembros del grupo que no comparten la adhesión hacia el colectivo citado o invocado por la canción, callan respetuosamente (¿simpatía? ¿indiferencia?) o pueden protestar ruidosamente (silbidos y gritos) por una unión de sentimientos o de valores que consideran inadecuada. Es un procedimiento que podemos calificar de *intertextualidad explícita*, ya que aquello que cambia sólo es la circunstancia en la que se canta, y casi todos los presentes reconocen la canción y tienen una imagen clara de los valores que, a su juicio, conlleva. Pero con el cambio de contexto expresivo cambia completamente la significación comunicativa, la intencionalidad que tiene cantar "aquella misma canción"

Finalmente queremos tratar la cuestión de la transformación de la expresión sonora, de la modulación "formal" de una canción emblemática. Hemos dicho que siempre que una transformación en la manera habitual de expresar una canción emblemática se produce

con conciencia de tal cambio, conciencia compartida entre los miembros del grupo, ello demuestra una voluntad de modificación de la imagen que el grupo da de sí mismo. Ya que nos movemos en un terreno resbaloso de intenciones y márgenes tolerables de formulación cabe admitir que la valoración y la certidumbre de estos cambios puede ser muy subjetiva (y, por tanto, a menudo contradictoria entre los miembros de un colectivo). O como en otros casos, puede ser percibida de manera general como evidente (y como tras la evidencia se adivina el trabajo de calificación construido desde una instancia institucional). Del mismo modo que diferentes individuos del colectivo pueden mostrar significativas diferencias en la imagen que cada uno tiene de los valores del grupo, estas diferencias acostumbran a manifestarse con mayor claridad a la hora de valorar y de calificar una modificación en su expresión de canción emblemática. Estas valoraciones y calificaciones –no podría ser de otro modo- entran de lleno en el terreno de imputación de intenciones al locutor, y en el juego de cultura compartida entre el enunciante y los oyentes. Hay que aceptar que la intención de una modulación tiene que ser entendida por los oyentes de manera más o menos clara para que no pierda la eficacia que le atribuye el locutor.[56] A pesar de las dificultades que supone observar este fenómeno, queremos describir algunos casos que a nuestro juicio son muy ilustrativos.

En la primera campaña electoral de la actual democracia española (mayo-junio de 1977) uno de los elementos de novedad fue la presentación de candidaturas del entonces recién legalizado Partido Comunista de España (presentado por el régimen anterior como la personificación de todos los males, vinculándolo sistemáticamente a la guerra de 1936-39). Produjo un cierto efecto sorpresa que en la publicidad de este partido en TVE se oyera su canción emblemática -*La Internacional*- no cantada, sino interpretada por un sintetizador en una versión notablemente alejada de la más habitual. Esta versión indicaba una voluntad de cambio de la imagen del partido (en plena efervescencia *eurocomunista*) a través de la metáfora de la interpretación realizada por un instrumento que en aquella época estaba muy vinculado a la modernidad, a las nuevas generaciones, al nuevo sonido de los grupos de moda y de la tecnología punta. De este modo, un elemento tímbrico procuraba añadir nuevos valores a la expresión emblemática.

Bien conocida es la interpretación del himno nacional de los Estados Unidos de Norteamérica que hizo Jimmy Hendrix con la guitarra eléctrica en el mítico festival de Woodstock (1969).[57] Más que "tocar" el himno, lo reinterpretó a partir de una estética, de unos

56 En palabras de Récanati, que pretenden sintetizar una de las ideas básicas de la lingüística del uso: « on peut (...) dire que l'intention illocutoire du locuteur (l'intention d'accomplir tel acte illocutoire) se réalise au moyen de la reconnaissance par l'auditeur de cette intention.» (Récanati 1979: 96)

57 *Star-Spangled Banner*, declarado himno nacional en 1931. Se puede oir y ver (detalle importante par cualquier actividad sonora!) en la película dedicada a aquel festival. La interpretación de Hendrix ocupa un lugar destacado en uno de los momentos culminantes. Otro caso fue la interpretación del himno nacional *God Save the King/Queen* (utilizado desde 1744) que efectuó el grupo Sex Pistols en1977 -25 aniversario de la

gestos y de unas formulaciones propias del virtuosismo guitarrístico que Hendrix había llevado a un desarrollo espectacular. Resultó una "versión" abierta a muchas consideraciones y valoraciones, y que siendo motivo de escándalo para una parte del país, era aplaudida por la otra. Cabe preguntarse como se podía entender, en la época de la juventud *hippy*, el mensaje lanzado por una expresión que tan solo manipulaba elementos sonoras fuera de las previsiones establecidas y fuera del lugar socialmente idóneo. ¿Se entendía como una propuesta de ampliación de concepción de quien era un "buen" ciudadano norteamericano, añadiendo el grupo *marginal* que se había congregado en aquellos prados? ¿Era una forma de afirmación que ellos, jóvenes alternativos, también eran norteamericanos, y sus valores sus actitudes y sus comportamientos –a menudo condenados- igual de legítimos que los socialmente más aceptados? ¿Era una "provocación" explícita a los valores que tradicionalmente representaba "el himno"? No sería muy prudente buscar una respuesta rápida sin un estudio detallado de la repercusión que tuvo, pero lo que queda bien claro es la voluntad y el poder de interpelación que tenía en aquellas circunstancias una simple modulación formal de la expresión "canción emblemática" que todo el mundo conocía de los actos institucionales. Cambiar las condiciones de uso no podía ser atribuído a un simple azar o a la ignorancia, como ha explicado Jacques Cheyronnaud (1992: 296) hablando de la paródia sacra:

> "Passer outre les conditions d'utilisation de ces énoncés pourrait donner lieu à un travail d'estimation sur une éventuelle décision du sujet de passer outre. Cette estimation ne concernera pas nécessairement ou seulement l'ordre de l'ignorance des conditions d'utilisation par le sujet, mais encore celui de son degré de culpabilité relatif à la volonté avec laquelle il a pu passer outre ».
>
> « *Indigna tractatio* » (traitement indigne). L'expression relève de l'axe définitoire institutionnel d'actes qui, dans ce secteur particulier d'une instrumentation cultuelle, « touchent » à des éléments réservés et protégés.»

En la misma línea de interpelación pero con un resultado bastante mas claro y contundente, se enmarca el caso de la actriz Roseanne Barr -conocida por ser la protagonista de la serie Roseanne- que nos ha comunicado personalmente Dorothy Noyes. La actiz fue invitada a interpretar el himno nacional de los Estados Unidos de Norteamérica antes de empezar un partido destacado de la Liga Nacional de Béisbol. Es habitual que unfamoso tome el micrófono en estas circunstancias, y hay precendes ilustres del mundo de la ópera o del music-hall. En aquel momento –que no dudaríamos de calificar de situación de canción emblemática- Roseanne decidió hacer una parodia de los gestos típicos y tópicos de los jugadores de béisbol durante el partido (escupir, tocarse los genitales, etc)

coronación de la reina-, que recibió una dura sanción oficial en forma de prohibición legal de las grabaciones.

durante la interpretación histriónica del himno. Esta actuación fue muy mal recibida por el público televisivo norteamericano que a pesar de la gran popularidad de la actriz, reaccionó con protestas generales ante un comportamiento considerado provocador, « sacrílego » y digno de punición, o sea que se movilizaron los adjetivos ya previstos desde la institución religiosa para condenar una conducta considerada de « trato indigno » de lo digno de reverencia. El traspaso explícito de los límites previstos no fue tolerado y se podría pensar si el « fracaso comunicativo » por parte de la actriz era o no motivado por un error de comprensión de los valores inherentes a aquel momento o simplemente por una previsión en la que el riesgo no fue valorado correctamente. En definitiva, son los riesgos del comediante, que cuando toma como objeto de parodia un enunciado del rango del culto (sea religioso o de otra índole) debe limitarse a lo conveniente y moderado (actitud descrita a través de la noción clásica de eutrapelia en Cheyronnaud 1992: 298-299), dondo se expone a ser acusado de engaño y de tener una intención disolutiva de la creencia y, con ella, de la coherencia social.

En estos ejemplos observamos como un cambio en la expresión formal de la canción emblemática –cambio que no tiene por qué afectar al texto[58] sino al comportamiento corporal, a la modulación del sonido, al instrumento musical o simplemente a la idoneidad del lugar social- puede sugerir al oyente notables cambios en la percepción de la imagen del grupo que se está comunicando: modificación en la orientación de la imagen, reformulación de los límites del grupo, o un ataque a la cohesión del colectivo. La situación de canción emblemática es uno de los medios por los que el individuo se vincula al grupo y a través del cual la agrupación efímera de personas construye el sentimiento, la cohesión y la imagen grupal. Ciertamente esto no se hace solamente a través de la situación de canción emblemática, ya que existen otros momentos y otros enunciados que también contribuyen a esta construcción del grupo, y hay otras canciones que también tienen una carga indudable de emblema o de referencia para un colectivo. No obstante, nosotros hemos optado por incluir en la categoría *situación de canción emblemática* sólo aquellos casos de identificación máxima, única y concretada en el tiempo, dejando fuera de esta categoría las otras canciones que tienen una cierta carga de emblema pero que no actúan como este emblema único e indudable. Las podríamos calificar de *canciones con valor etnicitario* (con la aseveración de que en diferente grado, muchas canciones lo son) por oposición a la canción única que hemos tratado hasta ahora. En la transformación dinámica de los grupos y las expresiones, es evidente que una canción con valores etnicitarios puede pasar a ocupar el lugar de canción emblemática, y que las canciones emblemáticas pueden dejar de serlo: siempre nos movemos en procesos por definición inacabados.

58 La parodia más"habitual" es la alteración del texto, la parte más discerniblemente significativa y estabilizable de la expresión y por eso los diferentes poderes sociales han desarrollado sistemas de fijar y de controlar el texto. Los demás elementos de la expresión sonora, en cambio, han sido siempre menos controlables a pesar de las directrices de estilo, de actitud, de comportamiento o de uso de los instrumentos.

Una última circunstancia que citaremos es aquella en que un acto al que se convocan personas de procedencia tan diversa que probablemente formarán grupo sólo en aquella ocasión, se le quiere dotar de una situación de canción emblemática. Entonces es necesario "crear" la situación de canción emblemática y en cambio no se pueden utilizar canciones previamente compartidas o conocidas por los asistentes al acto, por una parte porque hay una base "débil" de conocimientos compartidos y por otra al hecho de que las canciones conocidas ya están "marcadas" por usos anteriores. Un ejemplo fue la clausura de los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992: ante la necesidad –o el objetivo – de unir la emotividad de todos los asistentes y televidentes en un acto de multitudes con una voluntad integradora supuestamente universalista, el mejor procedimiento era indicar explícitamente el momento reservado a la canción emblemática. Sonó *Amigos para siempre / Friends for ever*[59], que a pesar de oirse allá por primera vez no hizo dudar del lugar de canción emblemática que se le reservaba (indicado y subrayado por una gran diversidad de señales). Por otra parte el carácter puntual y efímero de un grupo tan enormemente grande como difícil de delimitar y la vaguedad de los valores de ese grupo (más allá de una "buena voluntad" universal), puede hacer que la canción no pase de ocupar un lugar discreto en el recuerdo y en los sentimientos de los participantes. En cierto modo era un artefacto (multilíngüe) creado para ocupar esta situación necesaria pero extremadamente efímera de canción emblemática -junto a otras citas de canciones emblemáticas y de canciones con carga identitaria que fueron presentándose en el transcurso del acontecimiento mediático- y justo en el momento más emotivo e integrador del acto. Probablemente esta canción no tendrá ninguna otra oportunidad de aparecer como verdadera canción emblemática, pero ello no le quita nada de la fuerza que adquirió entonces gracias a la complicidad concedida por los espectadores.

Como epílogo queremos aportar las significativas palabras de Valeria B., una dama turinesa ya jubilada que en la conversación con Christian Bromberger sobre su dedicación a la Juve afirmó (1995: 58):

> "<<J'ai fait promettre au président Boniperti qu'ils soient tous là quand je mourrai... Je les veux tous avec les drapeaux, les supporters aussi. Et que l'on ne dise pas alors, comme c'est l'habitude dans ces circonstances: "C'était une brave femme". Non ! Que l'on dise simplement: " C'était une *tifosa* de la Juve !" Qu'ils soient là tous autour en chantant, si possible, l'hymne de la Juventus. >>»

59 Compuesta especialmente para la ocasión por A. Lloyd Webber con texto de Don Black.

Bibliografía

AUSTIN, J. (1962) Quand dire, c'est faire, París: Seuil 1972.

AYATS, J. (1992) «<Troupes françaises hors du Golfe>. Proférer dans la rue: les slogans de manifestation», in Ethnologie Française, XXII, 1992,3, p.348-367.

(1999) La música i l'expressió sonora dels col·lectius a les manifestacions de carrer i als estadis de futbol, edición microfotográfica de tesis doctorales, Bellaterra: Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona.

(1999) "Como modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación", in Antropología, revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos, num.15-16, marzo 1999, Madrid, p.243-267.

(2000) "El sorgiment de la música popular", in Història de la Música catalana, valenciana i balear, vol. VI., p. 19-120, Barcelona : Ed. 62 (con una selección de músicas en 2 CD).

BROMBERGER, C. (1995) Le match de football: Ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples et Turin, París: Maison des sciences de l'homme.

CERTEAU, M. (1980) L'invention du quotidien: 1, arts de faire, París: Gallimard (Union générale d'éditions).

CHEYRONNAUD, J. (1987) «A la scène comme au sanctuaire: le music-hall et la grand-messe» in Ethnologie Française, volum 17 num.1, janvier-mars 1987, p.45-52.

(1990) «Dieu fait des manières: musiques d'appareil et d'apparat» in Cahiers de Musiques Traditionnelles, num.3, 1990, p.23-33.

(1991) «Quand ses défauts sont les qualités du genre: le cantique (1870-1920)» in Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest, volume 98, 1991-2, p.247-259.

(1992) «<<Sacré à plaisanteries>>.Notes pour servir à l'étude de formes parodiques» in Ethnologie Française, num.1992/3, p.291-301.

DURKHEIM, É. (1912) Les formes élémentaires de la vie religieuse, París: P.U.F.

ELIAS, N. (1990) La sociedad de los individuos, Barcelona: Península.

FOUCAULT, M. (1971) "Nietzsche, la généalogie, l'histoire" in Hommage à Jean Hyppolite, París : P.U.F.

HENNION, A. (1993) La Passion musicale: une sociologie de la médiation, París : Métailié.

LABORDE, D. (1993) ms., Le bertsulari: improvisation chantée et rhétorique identitaire en Pays Basque, Thèse de doctorat, ÉHESS, París.

MARTÍ i PÉREZ, J. (2000) Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales, Sant Cugat del Vallès: Deriva editorial.

MASSOT, J.; PUEYO, S.; MARTORELL, O. (1983) Els Segadors: Himne Nacional de Catalunya, Barcelona: Dep. de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

MUSIL, R. (1930-32) L'home sense qualitats.I, trad. Ramon Monton, Barcelona: Edicions 62 1993.

NOYES, D. (1995) ms. Group, Universitat de Pennsylvania, 44 p.
PELINSKI, R. (2000) Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango, Madrid: Akal.
RÉCANATI, F. (1979) "Insinuation et sous-entendu", in Communications-30. La Conversation, París: Seuil, p.95-106.
VILA, P. (1996) "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones" in Trans - TransculturalMusic Review, 2, Castelló: Universitat Jaume I, www.sibetrans.com/trans
ZUMTHOR, P. (1983) Introduction à la poésie orale, París: Seuil.